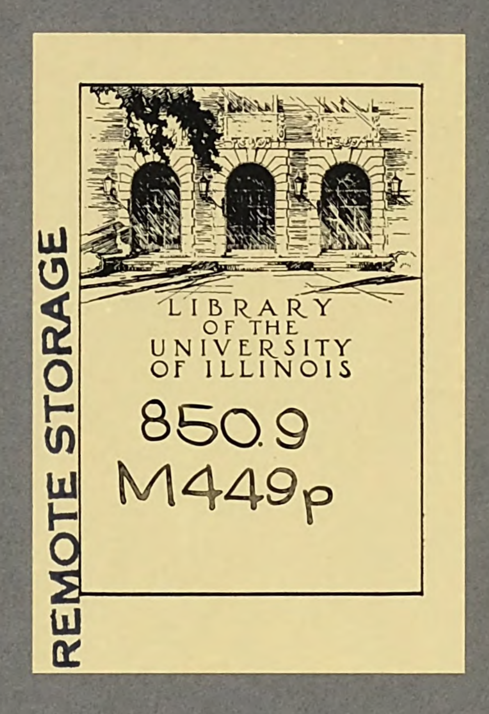








UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
INSTITUTO DE IDIOMAS

PERFILES LITERARIOS

CARDUCCI - PASCOLI - D'ANNUNZIO

POR EL
DR. RUGGERO MAZZI
Profesor de Italiano en el Instituto de Idiomas

CÓRDOBA (Rep. Arg.)
Imprenta de la Universidad
1927

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

INSTITUTO DE IDIOMAS

PERFILES LITERARIOS

CARDUCCI - PASCOLI - D'ANNUNZIO

POR EL

DR. RUGGERO MAZZI

Profesor de Italiano en el Instituto de Idiomas

CÓRDOBA (Rep. Arg.)
Imprenta de la Universidad
1927

A la venerable memoria de mi madre

A MANERA DE PROLOGO

Me propongo dibujar, lo más sintética y claramente posible, el perfil de los tres hombres que han influído en la literatura italiana contemporánea: Carducci, Páscoli y D'Annunzio.

La personalidad de los primeros dos resalta ya lo bastante, a través de la doble lejanía del tiempo y de la muerte, como para que mis palabras cobren una objetividad de exposición que aparecerá en parte amenguada por lo que al último se refiere. Sin embargo, el valor literario de los tres, incluso el poeta abruzés que aún vive, no puede ponerse en duda, a pesar de que recién ahora va desapareciendo, para Carducci y para Páscoli, aquella atmósfera caldeada de entusiasmos y de reproches, que todavía hierve con pasión ardorosa alrededor de la cabeza de Gabriel D'Annunzio.

Me propongo no sólo presentar una serie de perfiles, de un carácter marcadamente literario, sino también reproducir, a través de la obra artística, la fisonomía moral del autor, tal como ella surge de su visión objetiva y de los apuntes auto-biográficos que ellos mismos nos han trasmitido. En esto, soy precisamente de la escuela de Pascal: en el autor, busco al hombre. Después de haber comprendido y gustado al autor, claro está. Y hago mía la observación formulada por Giovanni Papini, cuando dice que el "hombre que ha sido eficaz y poderoso en el arte, nos interesa aún afuera del arte mismo, y nos agrada verle cara a cara, lejos de las páginas de sus libros."

No se me critique si, al estudiar la literatura contemporánea de Italia, limito intencionalmente la investigación a esas tres figuras. Es que en ellas y con ellas me parece que se agota la producción artística de la península; se ponen de manifiesto sus peculiares

calidades y los aspectos tan propios de esa literatura: de tal modo que no es exagerado afirmar que son ellos los exponentes típicos de la intelectualidad italiana, en estos últimos tres cuartos de siglo.

* * *

La impresión que en el espíritu de la juventud estudiosa causara la poesía de Carducci, allá por 1870, no puede ser apreciada sino recordando brevemente cual era la producción literaria, entre los albores del siglo XIX y la unificación del Reino de Italia, con la conquista definitiva de Roma capital. Producción confusa, amorfa, cerebral, artificiosa, hueca y declamatoria: así podría calificarse la obra desenvuelta por la república literaria italiana, ante los ojos de los que tratan de perseguir el fantasma riente de la divina Poesía, en el instante mismo en que sale del desorden tumultuoso de todo ser que se asoma a la Vida......

Había dejado de hacer sentir su influencia, la onda avasalladora de poesía que se originara con la aparición de los que podríamos llamar los epigones de la literatura italiana: Monti, Foscolo, Manzoni, Leopardi, y Berchet. Apagados los fervores del entusiasmo directo, el alma quedaba en equilibrio inestable entre dos polos opuestos: ante los últimos amagos de un romanticismo "*démodé*", y las actitudes un tanto declamatorias de un naturalismo venido de afuera, y que no había penetrado en las médulas del alma italiana.

Desterrados los viejos Dioses del Olimpo nacional, una gran incertidumbre reinaba por doquier, que reprimía y comprimía la vena desbordante del cariño y de la maravilla, y estancaba en una laguna las aguas verdosas de la inspiración, sobre las cuales flotaba una que otra flor extraña y sin perfume.... Los jóvenes, a hurtadillas iban a buscar en Fóscolo y en Leopardi, aquello que vanamente hubiérase querido hallar en las declamaciones hueras de Monti o en la sencillez burguesa de los "*Promessi Sposi*": se hacían a un lado los "*Inni sacri*" de Manzoni, pues ellos no respondían al indistinto anhelo circundante; y sobre todo, no apagaban



la sed insaciable de emociones que embargaba a todos los espíritus de la nueva generación. Hacía falta, en suma, aire fresco y vital; se necesitaba una poesía en la que — al decir de un joven crítico de la época — "la belleza del mundo y la alegría de la luz y los espamos del deseo y el frémito de la vida y los ímpetus de la pasión y los derechos de la razón, no fueran ahogados por imposiciones confesionales o envenenados con rancias salsas de Academia..."

Nada de extraño, por otra parte, que tal fuera la producción literaria de un pueblo que salía de una anarquía de siglos, y aún no había logrado componer su unidad política, base de un fuerte e íntimo sentimiento de unidad nacional. El pueblo italiano, profundamente dividido por intereses de casta, no podía recibir los nuevos ideales que flotaban en el aire y expresarlos luego mediante obras de arte y con actuales concepciones políticas: era servil y cortesano, como la tierra, meta ansiada por franceses y alemanes. Alfieri, bien pudo indignarse ante el espectáculo que ofrecía el divino Metastasio, arrodillándose ante María Teresa, en la terraza de Schoembrum; pero su ira no era compartida, pues no existiendo una verdadera conciencia nacional, no existía tampoco una igual dignidad nacional literaria. De la revolución francesa no pasaron, a Italia, más que los efectos secundarios y no los mejores, por cierto. Napoleón tuvo entre nosotros, sus poetas aulicos y cortesanos serviles, según lo demuestra agudamente De Sanctis. "*Iacopo Ortis*" sintetiza admirablemente esa honda y general disgregación de valores morales...

Fóscolo, empero, muere en 1825, año fatídico, ya sea por su significado político-económico, ya sea por su valoración como índice de una nueva tendencia literaria. No sin motivo hubo quien, con frase por demás expresiva, llamó este año tan memorable como él del Concilio de Trento. Como este, aquél señala el principio de una reacción oficial, filosófica, político-religiosa que debía traer consigo los gérmenes inconfundibles de una formidable reacción literaria y artística. Es así como las generaciones que surgieron a la vida,

en aquel primer cuarto del siglo XIX, tuvieron que respirar el aire viciado de las piezas en donde se evaporan perfumes exóticos, y la realidad inspiradora se entrevé como en un ensueño. Faltaba la sensación fresca e inmanente de la Naturaleza.

* * *

Imagínese, entonces, el lector cual debió de ser la sorpresa y la maravilla, el entusiasmo y la pasión que embargarían los ánimos de la juventud italiana, al primer aparecer de la poesía de Giosué Carducci, en donde la vena puramente italiana, la serenidad clásica, el ardor patriótico y la dignidad civil, volvían más hondo el contraste con los bamboleos arcádicos y los últimos conatos de una estéril imitación romántica, criada a la sombra de los presbiterios y de las sacristías... Aquello fué un acontecimiento que hizo época.

Y en verdad, Carducci ejercitó sobre su propia nación una influencia tan grande y completa, que todo se resume en él y él llena con su arrogante e impetuosa personalidad artística, una media centuria de vida intelectual italiana. Bien es cierto que la edad moderna cuenta con otros espíritus, en los cuales el calor lírico, la profundidad afectiva y la originalidad de la forma superan al italiano; pero ni Hugo, ni Rossetti, ni Browning, ni Whitman parece hayan podido, como aquél, encauzar los anhelos colectivos, imprimiéndoles un carácter que debió de ser imborrable.

Carducci, puede decirse con justo título, es el padre de la literatura moderna de Italia. A su lado, Páscoli y D'Annunzio dignamente figuran como los continuadores de ese movimiento reformista, cuyo primer impulso, desde las aguas estancadas del período anterior, deriva sin duda del autor de *"Odi Barbare"*.

En contra de la literatura anterior, falta de nervios y débil de pensamiento, vulgar y chata en la expresión, la trinidad que enunciamos lanzó sus flechas más agudas y envenenadas; y mientras cundía siempre más el oleaje de un poetismo ficticio, ellos atrevida-

mente acudieron a la civilidad pagana, en busca de los viejos dioses y de la serena ebriedad de la vida plena.

Carducci empezó con elevar himnos y loas a los héroes helénicos y a las agrestes divinidades del panteón romano, para pulimentar en refinamientos estilísticos sus primaveras clásicas, lejos de la burguesa sociedad demo-cristiana. Páscoli, se sumergió en la naturaleza, abrazando todos los seres en un anhelo panteístico profundamente humano y renovador. D'Annunzio, cual abeja de oro, incansable voló de flor en flor, embriagado de canto y de luz, para suscitar inquietudes y espasmos, añadiendo cuerdas a la lira del Dante :multiforme, fantástico, exuberante.

Uno, evoca las bellezas del pasado, para admonestación de las generaciones presentes, pretendiendo ser el novísimo Tirteo, en medio de una juventud afeminada y voluble; otro destruye las sensiblerías de los últimos árcades, para gustar con ánimo puro, la palabra directa de la santa naturaleza; el tercero, aún hoy en día, embargado por un desenfrenado deseo de renovación, va rozando todas las cimas del arte, arrastrado por un torbellino de superación, que remata en las múltiples y variadas creaciones en las cuales el Arte se reafirma y su novísimo evangelio estético echa raíces siempre más hondas. Novela, drama y lírica: ninguna de las formas clásicas del arte literario le ha sido extraña, y si bien entre la abundante cosecha que nos ofrece, puede y debe el crítico operar más de una selección, no obstante el cúmulo de su obra definitiva es tal, que su nombre se impone al aristarco más exigente.

Y después de esta visión de conjunto, estudiemos por separado cada uno de ellos.

UN RECUERDO

Cuando la juventud italiana habla de Giosué Carducci, acude de inmediato a su fantasía una imagen característica: una cara regordeta, iluminada por dos ojos azules, ocultos entre cejas espesas, debajo de una frente amplia, sombreada por una cabellera castaña, casi rubia y en continua rebeldía....

De Carducci tengo un recuerdo personal. Le conocí en el invierno de 1902, cuando un incidente de mi vida juvenil quiso que, abandonando Roma, e interrumpiendo los estudios de Liceo, fuera a pasar unos meses de bohemia en la ciudad más bohemia y más estudiantil de Italia: Boloña. Confieso que hasta entonces, mi amor por las letras no se había revelado en forma convincente; por el contrario, la única impresión que yo tenía de la literatura en general y de la italiana en particular, eran las pesadas y frías lecciones que con voz apagada y gesto por demás académico, me daba en el Liceo Visconti, el profesor Ildebrando de la Giovanna... Mis preferencias muy nebulosamente sentidas, no eran, por cierto, de aquellas que Carducci hubiera favorecido; recuerdo con cierto desasosiego la amonestación que ritualmente nos dirigía nuestro profesor, a mí y al hijo mayor de D'Annunzio — mi compañero de clase — cada vez que nos atrevíamos a dejar traslucir una que otra simpatía para el magnífico poeta de Abruzo: "Esperen que haya sido canonizado... Otros dioses tiene el Olimpo italiano..."

Había interrumpido — como dije — bruscamente mis estudios secundarios y una mera circunstancia me había llevado a Boloña en donde, también por casualidad, hube de asistir a una lección dada por el poeta toscano.

La impresión que recibí, ese primer día, fué una mezcla de

estupor y de reacción sentimental: estupor, pues el renombre del maestro contrastaba demasiado con *"le physique du rôle* de un poeta laureado, como mi juvenil fantasía me lo pintaba; reacción sentimental, desde que la palabra serena y acompasada del filólogo, no me permitía reconocer ni el eco siquiera del violento cantor de *"Giambi ed Epodi"*, o el evocador potente de la *"Canzone di Legnano"*.

Sentado en su cátedra, la cabellera gris y la mirada un tanto oculta, el Maestro iba comentando con palabra sencilla, ruda a veces, y como esquiva de floreteos retóricos, una lírica famosa de Petrarca; aquella célebre canción a Cola de Rienzo inflamada de un vehemente amor patriótico. El aula, pequeña y desadornada, no contenía más de veinte personas, todas estudiantes de literatura; menos yo. La clase transcurrió en medio de un religioso silencio, roto tan sólo por la voz de Carducci, que leía una estrofa y luego comentaba el trozo, analizando prolijamente, como un sabio que examinara con curiosidad una pieza anatómica. Pero, una vez que hubo llegado al final, cerró el *"Canzoniere"* que tenía abierto sobre el pupitre, y resumió su crítica sobre la poesía, deteniéndose a relevar el valor literario de la misma, iluminando su belleza y aclarando la emoción estética de la composición en honor del tribuno de Roma, él que volvía a cobrar la vida, bajo la palabra fascinadora del poeta, como a un toque de una varita mágica...

Confieso la verdad: salí de aquella lección, perturbado por todo cuanto oí y más aún por aquello que no me fué dado entender y que adivinaba: acostumbrado a la explicación, un tanto académica, de mi viejo profesor de Liceo, sin la preparación cultural necesaria para asimilar los juicios vertidos por Carducci, me hallé en la situación parecida al que, no alcanzando a penetrar con la mirada el fondo de un valle, se contenta con la afirmación del guía que visitó la región, prometiéndose en un próximo día, constatar *de visu*, la belleza decantada.

Después de esa primera impresión, la memoria recuerda otros momentos en los cuales tuve la suerte de encontrar al Maestro y hasta de escuchar su conversación familiar. Lo ví repetidas veces en la librería Zanichelli, a donde iba yo en busca de libros clásicos, citados por Carducci, pues me sentía atraído por el miraje que su voz me había hecho entrever, y por el cual mi curiosidad juvenil se había repentinamente despertado. El entraba en el negocio y, sin detenerse en la sala, se dirigía apresuradamente hasta una pieza apartada, en donde supuse — no sé por qué — hubieran códigos e in-folio que sólo el Maestro pudiera hojear con libertad.

*
* *

Más interesante, bajo todo punto de vista, fué la visita que hice al poeta en su misma casa, aprovechando la ocasión que se me presentó por medio de un amigo mío, que estaba preparando su trabajo de tesis sobre *"I cavalier serventi nelle commedie di Goldoni"*, y que por ese motivo iba a menudo a consultar los libros de la magnífica biblioteca particular del poeta. Estábamos en febrero; un febrero gris, lluvioso, que había vuelto intransitables las callejuelas de la ciudad, y que ahogaba bajo una capa de neblina espesa y pesada, todo rumor de coches y de tranvías... Hallamos a Carducci en su escritorio, al abrigo del frío exterior, cerca de una chimenea en la que unos maderos chisporroteaban con alegría... Lo ví y cambié con él muy pocas palabras, pues no me concedió mayor atención, una vez que se hubo enterado de mi persona y de mi condición de estudiante... en huelga.

Una sola cosa ha quedado grabada en mi memoria: fué cuando habiéndole manifestado — y pour cause — mi improvisa simpatía por las letras y mi resolución de abrazar la carrera del profesorado, él me dijo en tono que no admitía réplica: "muy mal, muchacho. En Italia hacen falta agricultores y sobran holgazanes."

Entonces, no pude apreciar en todo su valor la brusca interrupción de Carducci: recién ahora me doy cuenta de la enorme iro-

nía que se ocultaba detrás de aquellas palabras. En efecto, las academias y los "profesores" — en el significado despectivo que el vocablo ha cobrado — han llevado a Italia casi al borde de la ruina, habiendo sido necesaria la guerra para limpiar la vieja atmósfera del prejuicio universitario, y encaminar a las generaciones hacia nuevas rutas.

Ahora, me doy cuenta de la *"indignatio"* carducciana, y le doy razón al viejo poeta, que hablaba en el umbral casi de la Vida....

*
* *

Unos días después de esa visita y mientras duraba mi bohemia estudiantil, una noche de carnaval en que volví a casa rendido por los excesos de una velada memorable, hallé sobre el velador de mi cuarto de pensión, una carta de mi madre, que me reprochaba amargamente mi inconducta y deploraba la interrupción de mis estudios secundarios. ¡Pobre mamá! Sus palabras tuvieron gran resonancia en mi corazón, desde que siempre he cultivado para aquella santa mujer un amor que sobrepasaba hasta mi misma capacidad afectiva. Resolví cortar de plano mi vida boloñesa y lo comuniqué a mi madre. "Déjame concluir las fiestas de Carnaval — le decía — y enseguida iré a Roma para preparar los exámenes de fin de curso, y tratar de recuperar el año perdido".

Volví, en efecto, a la casa paterna y cuatro meses después triunfaba en todos los exámenes para conseguir mi licencia de Liceo. Hasta recuerdo que la clasificación más alta fué la de italiano, a pesar de que el tema dado por el Ministerio de Instrucción Pública fuera, ese año, excesivamente difícil y no obstante la desconfianza que mi profesor me tenía. Pero el viejo De la Giovanna no pudo nunca suponer que una de las causas de mi triunfo, se debía a mi casual acercamiento a Giosué Carducci... Y cuando recuerdo ese período ya lejano de mi juventud, cuando pienso que sobre mi espíritu alerta, la voz del querido Maestro pudo más que la lección

del profesor esterilizado en la rutina diaria, reconozco el enorme valor educativo que el poeta, ahora muerto, representó para la serie de generaciones que se sucedieron en los años venturosos, desde 1848 hasta 1900.

Esa misma fascinación que obró sobre mi espíritu, en un momento crítico de mi vida, Carducci ejerció sobre cuantos pudieron acercarse a él, o siquiera sea, verle. Sus obras, en efecto, máxime sus prosas vehementes y batalladoras, sacudieron la natural modorra que aprisionaba las inteligencias italianas, empujándolas con sincera rudeza frente a la vida real, lejos de las aulas cerradas y de las academias soñolientas. La enseñanza de Carducci ha sido continua, eficaz y proficua para todos. Nada de extraño, por otra parte, si unas pocas palabras del Maestro ejercieron tanta influencia sobre mi espíritu, cuando la sola mirada de Carducci pudo conmover profundamente a Giovanni Papini. Quien tenga presente la actitud egoárquica del autor de *"Un uomo finito"*, y su natural rebeldía frente a todas las constricciones, ideológicas o prácticas, hallará que el episodio del cual yo fuí protagonista, no es más que un síntoma corriente, entre las generaciones estudiosas de aquel pasado cuarto de siglo.

Dice Papini: "Me hallaba en una tarde húmeda y triste de noviembre, en la Biblioteca Nacional de Florencia... frente al volúmen de las colecciones de Rivadeneira, que contiene las Poesías anteriores al siglo XV y leía los alejandrinos férreos del Poema del Cyd.

"Tan fuertemente llorando..."

Pero, cuando lo tuve cerca — estaba yo sentado en el último banco — lo reconocí: era Carducci. Y cuando pasó a mi lado, no sé por cual impulso imprevisto, me levanté del asiento, muy azorado, como un recluta novel que ve pasar a su general. El poeta dirigió hacia mí, por un instante, su mirada y ví que sus ojos eran bellísimos, entre los más vivaces y espléndidos que yo haya nunca



descubierto, bajo frente de hombre, en mis cortos días. Y aquellos ojos me trasformaron de pronto a aquel pequeñito campesino, en una atrevida cara de guerrero, en donde la blanca ternura de la vejez, apagaba la mirada imperiosa del hombre de partido..."

Lo que yo experimenté, lo que Papini sintió, como en un rapto lírico, es aquello que, invariablemente, todos los muchachos de Italia probaron, cada vez que el cantor de *"Odi barbare"* exhibió su persona a la curiosidad de las muchedumbres. Había realmente, en él, algo misterioso que seducía. Era, a no dudarlo, algo así como un nimbo que transfiguraba su persona; como Moisés descendiendo del Sinaí, después de la entrevista con Jehová, se había trocado, para los ojos de los hebreos, en un ser superior, dotado de una terrible potestad... La potestad que inspira reverencia y admiración en la masa: aquella reverencia que nosotros sentimos frente a la creación del Pastor de Judea, aún prescindiendo de los haces luminosos que Miguel Angel quiso atrevidamente fijar en la orgullosa cabeza...



EL ALMA DEL POETA

La contextura moral de Carducci reafirma el poder educativo que su persona física ejerciera sobre las masas intelectuales italianas. Lo mismo que el aspecto exterior, su alma se nos aparece plasmada con cierta rudeza romana, esquiva de la molicie, propia de las civilizaciones en decadencia y preocupada tan sólo de alcanzar las altas cumbres del ideal humano. Quizás haya influido en ello, una misteriosa sugestión que el poeta pudo sentir en su diario contacto con la salvaje llanura que lo vió nacer y criarse robusto, a la sombra de alguna necrópoli etrusca a la que su mente acude, en concitadas estrofas, cuando la tristeza quiere hallar refugio al desconsuelo de una poesía inútil, o al vano desesperar por la desgregación de valores morales. De ese contraste surge el recuerdo de su juventud, rígida como una vigilia de armas, y solemne como una función religiosa:

''e con me nel silenzio meridïan fulgente
i lucumoni e gli auguri de la mia prima gente
veníano a conversar''

No es, éste, un vano recurso retórico, sino un convencimiento profundo, que asoma en análogas situaciones espirituales; como cuando el poeta, tratando resumir las diversas y hasta cierto punto contrastantes características de la figura del Dante, con atrevida síntesis dibuja los rasgos del grandísimo florentino: ''A la obra artística de la visión cristiana, el Alighieri habría llevado el hábito por el misterio de ultratumba, propio de una raza sacerdotal, que parece haya vivido para los sepulcros y en los sepulcros, la raza etrusca; la derechura y tenacidad a la vida, de una gran raza civil, a la que fué materia de poesía el derecho, la raza romana; la desbor-

dante frescura y la franqueza de un pueblo nuevo y guerrero: el germánico..."

*
* *

No hablemos, por ahora, del valor literario de la obra carducciana: limitémonos a sondear el alma del poeta, tratando poner de manifiesto las diversas facetas de ese poliedro espiritual.

Carducci vivió en un período en que los conatos revolucionarios del 48 y las postreras luchas intestinas, remataron en aquel estado de indecisión liberal y política, que mal podía agradar a un espíritu recto, incapaz de claudicaciones, e inspirado en un altísimo ideal ético. Empezó con ser republicano fervoroso, pero no me atrevería a afirmar que su credo político tuviera sólida base filosófica: más bien podría suponerse — y el futuro lo corrobora — que la república por él decantada, respondió a una concepción estética de la sociedad, en la que ejercían sus sugestiones poderosas, a la vez, una serie indefinida de factores: la atracción sentimental y literaria de los gobiernos democráticos de Atenas y de Roma, y la austera vida del republicano Mazzini, cuya figura hierática y cuyo verbo musculoso, mientras electrizaba la juventud galvanizando los pueblos semicorrompidos por la blandicia cortesana, hacía resplandecer de una luz fulgurante el período de los Comunes medio-evales, que a los ojos del filólogo y del tardo humanista se manifestaban como espléndidas promesas de una nueva alborada...

Es el período de "*Juvenilia*" y de "*Levia Gravia*", en donde el crítico no encuentra siempre poesía verdadera y sincera, sino una práctica estilística en la que Carducci hace gala de su fiebre antiromántica, y una apostura oratoria y parenética que halla su explicación en el ambiente en que tuvo que manifestarse. Es el período de la vida como profesor de retórica en un modesto gimnasio de Toscana, vida matizada con episodios, entre cómicos y trágicos, cuando el hambre asoma su cara escuálida en la casa paterna, en donde la

madre viuda y las hermanas viven con las economías realizadas por el poeta sobre su limitado estipendio...

Es un paréntesis de vida, en que se alterna la poesía con la prosa, y el carácter fogoso de Carducci estalla a intervalos irregulares contra la sociedad, que indiferente asiste a la vigilia ansiosa de un soñador, y contra la vileza de los gobiernos, inmemores de los altos destinos de la Patria...

La Musa, empero, sostuvo al poeta hasta en las horas amargas, embelesándolo con su mirada divina. Es un trozo lírico, lleno de vida y de contrastes, ese capítulo de los *"Ricorsi di San Miniato al Tedesco"*, en que Carducci pinta sus primeros tanteos en el arte nobilísimo, y las efusiones goliárdicas, algo excesivas, que formaron una atmósfera diabólica y semi-liberal en torno de la "Torre Bianca" en donde vivió el poeta con sus dos amigos de arte y compañeros a la vez de las estrecheces económicas. "Hinc mihi prima mali labes..." de ahí — dice Carducci — empezó mi fama de miscredente y de impío; fama que el público cimentó pocos años después, cuando el poeta tuvo la infeliz idea de componer aquel *"Inno a Satana"* que un amigo del autor definió una *"orgia intellettuale"*, y el poeta mismo *"una chitarronata volgare"*.

Entre el himno a Satanás y *"Le Rime Nuove"*, está el *"Intermezzo"* que es como un oásis de frescura, después de la tormenta que la pasión política desencadenara, más en el cerebro que en el corazón del poeta. Estamos ya en la plena virilidad; la cultura humanística y la influencia de poetas extranjeros, máxime Platen, Heine y Hugo, han dejado amplio sedimento en la floresta virgen de ese salvaje producto de la marisma toscana.

¿Qué había sucedido entre el 1861 y el 1887? Esto: que a la fría ejercitación del hombre literato, se sustituye el furor del hombre de partido; a la pasión práctica, la contemplación estática; al tumulto de los epodos y de los yambos, la serena ebriedad del mundo pagano... Nacen las *"Primavere classiche"* que son un suspiro hacia

un mundo que es un ideal de belleza y de heroísmo, un mundo en el cual el amor no es la "voluptas", sino un más refinado goce, una completa dicha de todo el ser, de la mirada y de la fantasía. Y entre la visión de la Hélade blanca de mármoles, se insinúa la agreste campiña, elevándose el concitado canto de la vida sencilla, como digno marco a ese anhelo panteístico, cuya vertiente primera Carducci halló en algunos versos inmortales del Leopardi.

*
* *

Amor del pueblo, pasión por el arte, frenesí por la patria, a través de la purificación ardiente de un ideal humano, noblemente concebido: he aquí esa especie de trinidad que podría resumir el alma de Giosué Carducci.

Es obra relativamente fácil descubrir, uno tras otro, los filones que deben llevarnos al centro de la mina, que es el núcleo de esa alma carducciana; basta trazar la cronología de sus composiciones poéticas, y cotejarlas con las prefaciones o discusiones polémicas que invariablemente las acompañan o las siguen. Pero, antes de penetrar muy adentro en la selva de la poesía carducciana, es oportuno detenerse a ilustrar los varios elementos que han contribuido a formar la personalidad del poeta, que a los críticos se les manifiesta compleja en demasía.

"Carducci — dice Papini, en su estudio sobre "*L'Uomo Carducci*" — es uno de aquellos que más exigen el respeto de la unidad total: es indivisible. Tocado en cualquier punto, responde de la misma manera. En su vida, contemplada con mirada libre y amplia, todo se encadena: la botella del vino y la oda bárbara, el pestañear de los ojos y el yambo, son gotas y ondas de la misma corriente..." Y sigue constatando que en Carducci hállase un realismo y una mística: una doble ley y una doble religión. Los polos que encierran ese espíritu son formidables; es el obsequio a la Razón y el respeto a la Naturaleza. El primero lo lleva hasta aliarse con Nietzsche, desde que el cristianismo es, para el uno como para el

otro, una larga y dolorosa enfermedad, en que se desprecia el mundo y se agiganta el anhelo hacia una disgregación de valores eternos. El segundo, lo empuja en brazos de la realidad, física y artística, armándolo campeón del movimiento anti-romántico, que a la par de la intoxicación religiosa, lleva a la falsificación de la vida, a la adulteración de la Naturaleza. La razón es, en literatura, contra el romanticismo; y en política, republicanismo, o sea democracia. La Naturaleza ayuda esa apreciación exacta de valores, y confiere a la mentalidad carducciana una capacidad emotiva que, como aquella que busca su inspiración en la vena perenne de la verosimilitud, se transforma en su mano, en un formidable instrumento de educación y de corrección. Giosué Carducci vale no sólo por la poesía que escribió, sino también por la lección de civismo y de ilimitado amor de patria, y sinceridad de cultura, que lo colocan primero entre los investigadores pacientes del pasado y los filólogos abnegados.

Cuando decimos que Carducci es un "plebeyo", usamos el vocablo en sentido literario, o sea, libre de las cautelas, de las conveniencias del escritor falso y amanerado. Dice el mismo poeta con un dejo de amarga ironía: "La vulgaridad en Italia sube y sube... ha invadido el arte, el pensamiento, la política, la vida: desde el palacio de las finanzas en Roma, ella domina única Diosa el bello reino de Italia. Ahora, frente a la vulgaridad "endimanchée", a mi me gusta ser plebeyo... Me gusta ser plebeyo, a tiempo y lugar, en el concepto y en la forma, en el vocablo propio y en la imagen, en la lengua y en estilo, en poesía y en prosa, como fueron plebeyos Aristófanes el conservador, Dante el gentil hombre de sangre romana, el señor Montaigne, y el duque de San Simón...".

Junto al plebeyo, vemos al artífice, según la gloriosa tradición de los Municipios italianos; artista casero e individual, libre de cánones y de escuelas, a la manera de Masaccio y de Cellini. El artesano de noble alcurnia, que el mismo poeta cantara en aquel so-

berbio *"Congedo"* en el cual se retrata física y moralmente; trabajador incansable y forjador paciente en el rudo aprendizaje del yunque sonoro:

"Il poeta é un grande artiere
che al mestiere
fece i muscoli d'acciaio;
capo ha fier, collo robusto,
nudo el busto,
duro il braccio e l'occhio gaio.."

Este forjador de espadas para la Libertad, de coronas para la Victoria y de diademas para la Belleza, guarda para sí tan sólo una flecha de oro, que lanza hacia el sol, contento con verla brillar y subir:

"guarda come in alto ascenda
e risplenda,
guarda e gode, e piú non vuole..."

Toda su alma se polariza alrededor del amor patriótico, que desborda en todas sus composiciones ulteriores, desde el *"Ça Ira"*, poderoso como un preludio beethoveniano, hasta las Odas Bárbaras y el fragmento de la *"Canzone di Legnano"*, que nos recuerda un bajorrelieve del Partenón. Ese amor, ese frenesí de toda su vida, no solo es efusión poética, sino motivo que recurre continuamente en sus trabajos de prosa; y a veces el prejuicio republicano empaña la visión serena de la nueva Italia que sube lentamente la empinada cuesta de su gloria futura. Fué él quien en el aquel tormentoso decenio, que llega hasta el 1870, pronunció el apóstrofe terrible:

"triste novella io recheró fra voi:
la nostra patria é vile".

No: la patria no era cobarde. Un pueblo que cruzó cuarenta años de horrores y de martirios, y consiguió vencer la resistencia obstinada de la Santa Alianza, para conseguir aquella libertad que costó tanta sangre ("libertá va cercando che é si cara, come sa chi per lei vita rifiuta..."); ese pueblo no merecía el escarnio que cierra el triste epodo carducciano. Era menester, una vez conseguida la deseada libertad, realizar la tarea constructiva y proficua, por la cual los estadistas justifican el alto rango que les depara Platon.



Entonces es cuando el poeta civil de la nueva Italia, aplacado el tumulto del corazón, pudo componer coronas para la Diosa y transformarse en el aedo de la novísima estirpe.

EL PROFESOR CARDUCCI

No entiendo atribuirle ese calificativo, en son de burla, sino para demostrar que Giosué Carducci fué, a la par que creador de poesía, espíritu culto y filólogo apasionado. Hubo sin embargo quien lo apodó "profesor", como para resumir con una sola palabra, la crítica que le merecía el escritor toscano. No me interesa saber quien haya sido el primero en buscar ese apodo: si un francés — como parece creerlo Papini — o más bien un connacional, tal Bracci, que en una serie de artículos publicados en 1896 y el último de los cuales llevaba el título sugestivo: "La necesidad de haberlo abatido", resumía su crítica severa por demás, con una palabra que flotaba en el ambiente y que empezó a correr por la boca de muchos: Carducci era un profesor. Y concluía: "su poesía, salvo contadas excepciones, padece de un pecado de origen: es poesía de un profesor que no consigue nunca olvidar la cátedra".

Ahora bien; esa crítica ha sido superada y no me interesa agregar nada a lo que Benedetto Croce ha dicho, con la doble autoridad de su palabra y de su competencia. En realidad, la producción poética carducciana merece una apreciación crítica más compleja y un análisis menos superficial y sobre todo, menos apasionado del de Bracci, por ejemplo, o de Oriani o de Thovez. Ya tendremos ocasión de ocuparnos de ellos...

*
* *

Carducci no ha sido profesor en el significado despectivo del vocablo: demasiadas veces su ira se ha dirigido en contra de todos los catedráticos apegados al texto e incapaces de dar el aletazo revelador. Ha sido "profesor" de poesía, a la manera de Parini; o

sea, del hombre que gusta, entiende y hace poesía. De otro modo, no; y lo ha dicho y repetido sin eufemismos y con palabras claras, a veces duras. "El catedrático, el verdadero catedrático-nato, crece camina, come, habla y ama, dando lección a todos, sobre todo y en todas las ocasiones. Lleva siempre su cátedra, o más bien varias cátedras, consigo: en la cabeza, en el corazón o en el estómago. A un cierto momento, frente a una frase, a una palabra, a un punto y coma, he aquí que la cátedra aquella salta fuera de la cabeza o del corazón o de alguna otra parte del hombrecillo, y se sienta encima de ella, por la calle bajo el sol ardiente, a media noche bajo la llovizna helada, en el lecho del amor o en el lecho de la muerte, sobre la mesa o sobre la tumba, en el café o en un diario". Y en otro lugar, ocupándose de crítica y de arte, en una forma menos agresiva pero igualmente destructora, añade:

"En general, el hábito de la cátedra daña a los escritores y los envicia, los relaja y los seca... Comprendo que Italia, queriendo darse el lujo de una literatura moderna, por la misma razón por la que un aristócrata quebrado quiere tener coche, pretende hacer profesores a sus escritores, buenos y malos. Los Médicis los hacían canónigos; los Estenses, por lo poco que Ariosto nos cuenta, los hacían caballerizos; quizás esto fuera lo mejor, al menos por la higiene... Pero entre tanta abundancia de gente que se obstina en escribir para un pueblo que no quiere leer, el Gobierno Italiano, no pudiendo hacer demasiados distingos, y molesto por ciertos bostezos que se prolongan como aullidos, por el fastidio y el apetito, agarra de vez en cuando a uno de estos desgraciados por la solapa y lo lanza en alguna escuela italiana, gritándole: Vé, enseña algo, tú también... De donde — concluye amargamente — aparece milagrosa, no tanto la pequeñez de lo que el profesor sabe, cuanto la seguridad con la que ignora la inmensidad de su ignorancia..."

¡Y es un hombre como este, tan preocupado de la dignidad del saber y odiador de toda forma de pseudo-sciencia, a quien algu-

nos críticos han dado en llamar "profesor"!

Como ciudadano, como poeta, como educador, como paladín constante del arte y de la honestidad literaria, fué Carducci el tipo del profesor, pues su cátedra le sirvió para lanzar desde lo alto de aquella, su verbo eficaz y amonestador. Sus estudios críticos y literarios, que se han prolongado por casi treinta años, a cual más completo y original, no empañaron en ningún momento su vena poética. Las deficiencias de su producción, deben achacarse a otros motivos, quizás más profundos y de mayor peso. Por otra parte, el amor a la investigación histórica, la pasión para la bibliografía, el cultivo del documento y la pasmosa prolijidad del curador de textos, le han servido para la creación artística; ya se tratara de una poesía, ya de un trozo de prosa, en donde el rapto lírico es, a veces, más genial que en la misma poesía. Y hasta en las composiciones conmemorativas, o en los discursos u oraciones elogiásticas o más solemnemente académicas, (sobre todo en los años anteriores al 1880) se siente al hombre sencillo, pero no aletargado por aquello que un crítico agudamente denomina: "*vezzi emasculatori dell'eterna Accademia*".

Dicho esto, cábeme señalar aquí serenamente el valor de la producción carducciana en prosa; sobre todo colocar los trabajos de erudición y de investigación y de síntesis histórico-literario, dentro del cuadro de la cultura europea en general y de Italia en particular.

Ahora bien: esa producción que llega a veinte volúmenes, mirada desde el punto de vista de la crítica estético-literaria, no tiene la importancia que merecería el ingenio carducciano, así como la universalidad de sus secuaces lo afirma. Faltó, en Carducci, toda disposición para pensar filosóficamente; su fantasía fuertemente plástica y escultural, su ímpetu hacia la acción, repugnaba de una actitud reflexiva, faltándole los conceptos que resultan, a veces, fríos o sutiles o tiránicos. Los problemas fundamentales que atraen siempre al hombre superior o especulativo, tales como la existencia de

Dios o la inmortalidad del alma, ni siquiera rozaron la recia contextura de su espíritu, sólidamente empotrado sobre la realidad inmediata y tangible. A quien le hubiese preguntado por ellos, o no contestaba o salía con frases vagas y un tanto incoherentes, que ponen de manifiesto la falta de ideas generales o de principios filosóficos.

Su fobia cristiana, máxime de los años de los yambos y de los epodos, tenía una doble raíz: el prejuicio — desaparecido muy pronto — del ascetismo, y el odio político en contra de los sacerdotes (que personificaban, además, un despotismo terreno y oriental, con su fasto y su riqueza): lo cual contrasta en forma estridente con la figura de Jesús que, al decir de Croce "le sonríe delante nobilísima, como a todo ánimo gentil".

Pero, ninguna huella en sus obras de que se hallase preocupado de otros problemas, gnoseológico, ético, metafísico: desconoció todo lo que el idealismo alemán había producido hasta entonces; y si alude a Gioberti o Rosmini, esto se debe más a su preocupación política (recuérdese la trascendencia del "*Primato*"), que a una tendencia puramente especulativa. Lo que Carducci llama idealismo, está lejos de hacernos recordar el movimiento filosófico que su nombre indica, sino lo reputa una "*vaporositá romantica*", o lo iguala con el "*nullismo*" de Leopardi o lo sepulta bajo este triste epígrafe: "últimas emanaciones de la vieja sociedad en vía de descomposición".

* * *

Descartados los trabajos más propiamente históricos, en los cuales hay más épica que historia, quedan sus numerosos ensayos de crítica literaria.

Esas monografías marcan un nuevo rumbo en la segunda mitad del siglo décimo noveno. La actitud crítica de Carducci, en efecto, y su método de investigación ha sido el único y el mejor de cuantos hasta hoy han aparecido. Alejada la árida erudición filo-

lógica, enemiga de las Musas, trataba de alcanzar una directa e inmediata comprensión de la obra de arte, como tal, preocupado al mismo tiempo de que se escribiera no solo correcta, sino literaria y artísticamente. De aquí, el valor y la peculiaridad de las monografías con las cuales Carducci ha enriquecido el patrimonio cultural italiano, llevándolo de golpe a la altura de las críticas literarias alemanas y francesas, después de un período en que el espíritu crítico parecía naufragado para siempre, en la fría y escuálida erudición filológica de los siglos anteriores.

Leyendo sus trabajos, el estudioso siente que el crítico, aún careciendo de aquella concepción estética que fué calidad propia de De Sanctis, no se mantiene fiel a la sana corriente de la tradición italiana, sino que cándidamente confiesa ensancharla, siguiendo el ejemplo de los franceses y aprovechando, sin decirlo, los principios de una crítica filosófica del arte, como la iba predicando y llevando a la práctica el erudito escritor meridional.

*
* *

Se habrá dado cuenta el lector, que en este capítulo he mencionado dos veces seguidas a Francisco de Sanctis, y he subrayado igualmente la carencia de una sólida doctrina estética carducciana. Pero no hay que exagerar, como lo hace Croce, el cual si bien admite ser un admirador incondicionado del poeta toscano, no obstante no deja ocasión para poner en luz los méritos de su conterráneo, y haciendo gala de aquella habilidad dialéctica que deriva de su patrimonio filosófico, deja al lector perplejo entre las loas y las críticas, no sabiendo ya si admirar o quejarse. Yo no participo de lo que me atrevería en llamar prejuicio estético de Croce, si me fuera dado avanzar una humilde opinión; y sigo creyendo la crítica carducciana, así como es, esquiva de axiomas abstrusos, crítica viva, decorosa y bella. Crítica a través de la cual corre una savia preciosa, que revela un espíritu exquisito y un alma de poeta animador. Bastaría cualquier página para demostrarlo. Nada de extraño, entonces,

que sus monografías hayan sido a la vez, aportes a la cultura literaria italiana, y humus de donde germinó su misma poesía, que se ensancha en el ritmo variado de la prosa.

Falta aquel continuo, apasionado, vigoroso trabajo del pensamiento, cuyo mérito principal consiste, no tan sólo en ofrecernos textos corregidos y citas y datos, sino nuevas interpretaciones históricas, poderosas síntesis, evocaciones de tipos y de lugares, emociones estéticas ante el producto de la inteligencia humana, revivido y gustado a través de un temperamento moderno y más refinado.

En donde Carducci sobresale, es en la reconstrucción de un momento histórico, no en su análisis: triunfa a menudo su fantasía y no fulgura su inteligencia. Todo lo que dice, lo ve y lo expresa en formas líricas. Carducci, crítico, es un creador potente; de él puede decirse lo que el poeta latino decía de sí mismo: "et quod conabar dicere, versus erat..."

Saint-Beuve, en sus "*Cahiers intimes*" así dice: "A pesar de todo, el primer lugar entre los escritores de una época, pertenece a quienes se ponen un problema y lo agitan continuamente: el problema del amor de los hombres y de la felicidad. El señor de Lamennais no cesó un instante de pensar en ello. Su absolución está aquí".

Esas palabras del austero crítico francés pueden aplicarse a Carducci: su único afán fué el problema de la dicha de los hombres, y su producción de prosa y de poesía, tiende exclusivamente a ello, por encima de los odios y de los amores.

Y ese generoso anhelo, ese ímpetu socialista - humanitario, es la nota que más revela la peculiaridad de la obra carducciana. No por nada ha sido el autor del "*Canto dell'amore*", que es el himno hacia la dicha y la hermandad universal.



INFLUENCIAS LITERARIAS

Tres venas puede el crítico hallar en la producción carducciana, cuyas influencias fácil es descubrir no sólo en la obra poética, sino también en los estudios literarios: la francesa, la española y la alemana.

El aporte de la primera no asoma sino superficialmente en una que otra poesía del segundo y tercer período, desde que el que más influyó sobre Carducci, ha sido Víctor Hugo, y no debe olvidarse que este poeta es el porta-estandarte del movimiento romántico, contra el cual el italiano no se cansó nunca de combatir. Pero el "virus" romántico del desterrado de Guernesey, no podía hacer desconocer los méritos del poeta, máxime aquel rapto lírico al cual Carducci debe buena parte de sus creaciones posteriores al libro juvenil, y el odio republicano y la fastuosa abundancia de las imágenes y el grito humanitario que sonoro repercute en el pecho del "plebeyo", hijo de la marisma toscana... La estrofa rutilante de Hugo revive en los versos de Carducci, y por encima de los cuadros épicos de "*Ça Ira*" se oye claramente la voz del primer poeta de Francia, que llama al hermano latino, indicándole los trofeos de la Roma republicana de Marcos y de Bruto "*odiator di tiranni*", como ellos lo fueron. Tanta es la simpatía intelectual que vincula Carducci a Hugo, que en 1881, cuatro años antes de la muerte de este último, el italiano compone en honor del francés, aquella Oda que es una evocación de la labor creadora del autor de "*Châtiments*" y que se cierra, como con broche de oro, con esta hipotiposis sugestiva:

"Passan le glorie come fiamme di cimiteri
come scenari vecchi crollan regni ed imperi;
sereno e fiero arcangel move tuo verso e va.

Canta a la nova prole, o vegliardo divino,
il carme secolare del popolo latino,
canta al mondo aspettante, Giustizia e Libertá".

*
* *

Más profunda, así en prosa como en poesía, es la influencia de la literatura alemana, que Carducci conoció en sus menores detalles. Esa influencia se revela en la lírica con los *"Giambi ed Epodi"*, en donde desaparecen los modelos latinos y deja de sentirse la inspiración un tanto clásica del Alfieri o de Fóscolo, para dar lugar a poetas modernos y extranjeros, como Heine y Platen: a las formas métricas, rígidas, cerradas, cantantes, se sustituyen estrofas entrecortadas y movidas por un pensamiento que no es ya vacuidad oratoria, o declamación tribunicia, sino una serie de interrogantes formidables o de apóstrofes violentos. Este cambio no se debe a la sola lectura, sino a la circunstancia de que el ánimo del poeta habíase cambiado con el contacto de la poesía contemporánea, y el influjo de temperamentos que coincidían con el fogoso de Carducci y cuyas voces despertaban en su espíritu, eco profundo.

El sarcasmo y la sátira, la invectiva y el humorismo se alternan en las composiciones de este período, que un crítico, por demás severo, clasifica como "poesía impoética". Yo no me atrevería a suscribir afirmación tan rotunda: hay énfasis y retórica, en muchos yambos, pero hay también poesía; poesía ética y política, altamente sentida, y concisamente expresada.

Así, el desprecio por la sociedad que lo rodea y por los políticos de su patria, estalla en versos magníficos, junto con la reconcentrada pasión que le oprime y le aisla: la desesperación por el presente le hace tomar conciencia de la propia acción civil y educadora para el futuro, y el epodo *"Ai miei censori"*, es como una auto-defensa en la que el poeta, con fieras palabras, reivindica su nombre y reafirma la nobleza y la altura de su misión. Las estrofas de *"Avanti! Avanti!"* son el grito de aliento que vigoriza el arte carducciano, cuyo instrumento es su misma lírica, aquel *"sauro*

destrier de la canzone" que deberá llevarlo hasta la meta, salvando los obstáculos de la maldad y de la incomprensibilidad. Frente al entusiasmo del poeta, está el escepticismo innato de los contemporáneos; de donde nace la tristeza, voz desconocida en el corazón de Carducci y que ahora, por vez primera, deja sentir sus quejas varoniles:

"O popolo d'Italia, vita del mio pensiero,
o popolo d'Italia, vecchio titano ignavo;
vile io ti dissi in faccia, tu mi gridasti: bravo,
e de' miei versi funebri t'incoroni il bicchier..."

Es una tecla nueva, la tecla de la tristeza, velada por un dejo de amarga ironía que acusa la escuela de Heine. Antes, el poeta italiano había mirado siempre a su derredor, cantando la naturaleza y la Patria; ahora la mirada ha ido adentro, escudriñando los íntimos pliegues del alma, auscultando las voces interiores de la conciencia. De ahí una nota nueva, en la lírica carducciana, que antes triunfaba en la afirmación rotunda, en la condena definitiva.

La influencia heiniana asoma en "*Intermezzo*", cuyo título evoca el "Lyrisches intermezzo" del judío de Düsseldorf, aun cuando la composición, por su contenido más que por su extensión, difiera de la del alemán. Algo, empero, de la cortante ironía de Heine ha quedado en las ágiles estrofas, pues la gracia nerviosa que hallamos en el "*Intermezzo*", no es producto propio de la marisma toscana, sino es flor exótica, criada en el espíritu sutilísimo del poeta hebreo, entre los clamores de la ciudad babilónica.

Nunca llegó Carducci a la refinada expresión heiniana: diverso era el ánimo y muy diferente el ambiente y la cultura en que ambos vivieron. Las venenosas negaciones del alemán, no habían hecho mella en el corazón del italiano, del mismo modo que los refinamientos parisienses no consiguieron borrar la tendencia romántica de Heine; antes bien, agudizaron su sensibilidad con el encanto de la elegancia del "Bois de Boulogne"...

Con la invectiva carducciana:

"io sento in me qualcosa di Nerone,



ma piú puro e piú giocondo:

non sangue o teste, io voglio, in conclusione
vó schiaffeggiare il mondo''.

contrasta el pesar de una pena de amor, expresada con una coquetería que recuerda a Catulo:

''de mis penas he hecho pequeñas canciones; ellas agitan su plumaje sonoro y toman el vuelo hacia el corazón de mi querida;

''ellas van, y luego vuelven y se quejan; se quejan y no quieren decir lo que vieron en su corazón...''

Es que el amor, en Carducci, no se transforma, como en Heine, en una pena que obsesiona y hace olvidar; es más bien, un pequeño dolor que se suma a un dolor más grande; que no esteriliza el alma, ni la abate. Toda la lírica carducciana, aún la amorosa, que ocupa parte insignificante en el corazón del poeta, está polarizada alrededor de dos grandes ideas: la Patria y la libertad. El poeta patriota es, a la vez, poeta civil.

Y no solo la poesía, sino también su prosa, acusa la influencia de la cultura alemana. Además de Heine, del cual tradujo la estrofa novena del ''Lyrisches Intermezzo'', y de Golber von Herder, de Gothe, de Platen, de Ulhand, se complugo en traducir el ensayo escrito por el primero sobre ''Don Quijote'', lo cual demuestra con cuanta pasión amorosa cuidara el italiano de penetrar en el alma de la cultura germánica. Y es visible el resultado de ese estudio, máxime en los escritos polémicos, en los cuales a los rugidos leoninos, propios de Carducci, se sustituyen a menudo — y con relevante efecto — las afiladas garras del tigre de Düsseldorf...

*
* *

La literatura española, excepción hecha de Cervantes, no ha dejado rastro en la cultura de Carducci; a no ser que concedamos demasiada importancia a la lectura de unos romances, que dieron materia a una composición épica, como ''*Il passo di Roncisvalle*'' y la ''*Lavandaia di San Giovanni*'', en las cuales prefiero ver un apor-



te de la vena romántica alemana; pues los originales cantos españoles, el poeta confiesa haberlos leído de segunda mano, a través de Depping y de Hardung.

La producción poética de habla castellana, por otra parte, no podía agradar a quien combatió las Academias y la ampulosidad: y la poesía española clásica, se le presentaba manchada por ese vicio original, a fuer de que la lírica del Siglo de Oro deja transparentar el evidente influjo de la inspiración toscana o petrasquesca. Por lo que al drama se refiere, Carducci conoció ampliamente el teatro de Lope, Tirso y Calderón, a quienes criticó, sino con la virulencia de Unamuno, con una exacta visión de los defectos que afean a ese producto, impidiéndole la universal acogida que tuvo el teatro shakespeariano.

Un ensayo está dedicado al comentario de "La vida es sueño" de Calderón y en aquel, el poeta italiano demuestra que su análisis ha ido hasta el fondo de la producción del prolífico dramaturgo español. La crítica, empero, es negativa: le falta, — dice Carducci — al teatro calderoniano, la humanidad de los caracteres, la que sólo puede dramatizar a las personas e interesar sus respectivas situaciones. Todos los dramas religiosos, trágicos o épicos, así como los "autos sacramentales", están vaciados en un mismo molde: el elemento intelectivo ahoga y mata la expresión natural y sencilla, sofocada bajo el peso de las categorías. No son hombres que viven, sino ideas que actúan, silogizando en forma larga y aburrida, sobre temas metafísicos. A eso, añádase lo rebuscado del estilo y la ampulosidad verdaderamente española de la expresión.

Estos defectos, dice Carducci, no consigue aminorarlos, ni siquiera el neofitismo entusiasta de los hermanos Schlegel, o la interesada defensa de Menéndez y Pelayo. "Entre los puros y hermosos trozos de poesía, que sin embargo se encuentran en estas comedias heroicas, concluye el crítico italiano, están el soliloquio de Segismundo, al fin de la segunda jornada, en el cual se asoma con

pasmosa y trágica grandeza, el sentimiento de la "*infinita vanitá del tutto*"; esa conciencia en la sombra, ese raciocinio del sueño, que es la vida de España bajo el mísero reinado de Felipe IV° y el misérrimo de Carlos II°".

Y agrega: "El catolicismo insidioso y frío de los Jesuitas, más terrible y sanguinario que el de los Domínicos, había hecho el vacío alrededor de España; y ella se preparaba a la muerte, que sentía próxima, recostándose en el ataud, como Carlos Quinto; y del mismo modo que los monjes de San Justo cantaban sobre el lecho fúnebre del Emperador vivo, así el poeta quería consolar a la patria moribunda, cantándole en todos los tonos, que la vida es sueño."

Esta crítica, peculiar en un hombre apasionado como Carducci, refleja sin embargo la verdad: el teatro español — al decir de Amiel — es un teatro con una psicología de primer grado, sin poder llegar en ningún momento a la entrañable armonía de lo ideal y lo real, dejando tan sólo libre el campo a la Idea, y por ende al dogmatismo, que es absurdo en el arte.

"Aquí — dice Unamuno — es donde la ideocracia ha producido mayor ideofobia, porque siempre engendra anarquía el régimen absoluto."

———

AFINIDAD ELECTIVA

La simpatía que Carducci siente por Heine raya en la admiración, y si fuera cierto aquello de que "no se admira sino lo que no se posee", podríamos afirmar sin temor a caer en exageración, que el escritor italiano nunca poseyó aquella "souplesse" estilística y aquel finísimo arte de expresión, en los cuales el alemán descuella como maestro.

De las cualidades de Heine, Carducci ha tratado de asimilar las que respondían a su estado espiritual: máxime la ironía, que asume sin embargo en manos del cantor de *"Odi Barbare"*, un sabor que la hace asemejar más al sarcasmo; como si el sutil aroma que aquella encierra, perdiera su fuerza por entre los pliegues abundantes del poeta italiano. En efecto, ni las poesías, ni las prosas carduccianas son irónicas, en el sentido estricto de la palabra: contienen más virulencia y por ende, son más agresivas, aun cuando hieran menos, y penetran más en la hondo, las expresiones tan singularmente bizarras del autor de "Reisebilder".

¿A qué se debe esta diferencia?

El mismo Carducci, en un jugoso escrito: *"Conversazioni e divagazioni heiniane"*, contesta ampliamente a dicha pregunta. Cita ante todo, la opinión autorizada de un crítico francés, Eduardo Schuré, quien así trata de descubrir el alma del alemán: "Arrigo Heine es un ingenio de doble cara. Por un lado, sensibilidad ardiente, sutil, femenina, exquisitamente delicada; por el otro, espíritu infernal, ironía maligna, y salvaje, que encuentra con sus flechas envenenadas el defecto de la coraza: ora tristeza suave y meditabunda; ora sonrisa triste y cínica; acá el angel, allá el demonio". Y Carducci, glosando: "Es verdad; pero hay todavía algo más...

La ironía es la postrera libación que las grandes inteligencias hacen a los Dioses infernales; para Heine, empero, ella fué un licor al que demasiado temprano quiso acostumbrar el joven paladar, en la cincelada taza de ''Don Juan'', para embriagarse luego por toda la vida, hasta morir envenenado y quemado... En él, como en todos los que pintan el lado cómico de la vida y del universo, la facultad negativa excedía al resto; y excedía hasta en las imágenes suaves y gentiles...''

Todo lo cual es muy cierto. Basta recorrer, aun someramente, sus obras para convencerse de que ese fatal lado negativo del alma heiniana impidió la creación de una obra artística perfecta; perfecta entiendo ,en su doble faz: ética y estética. Por otra parte, el odio por el ''filisteo'', ya se tratare del patriotero aprovechado o del purista reaccionario, iguala Heine y Carducci; pues para ambos se presenta igual la situación, desde el punto de vista político y literario.

Esto explica el porqué de la simpatía que el italiano siente para el alemán desterrado, y que repercute en forma tan original en las yambos y en las polémicas carduccianas.

En Alemania, las victorias de los años 1813 - 1815 motivaron una reacción que embriagó todos los espíritus; lo cual permitió que el romanticismo se entregara a los más furiosos excesos místicos y feudales. ''Fué — dice Carducci — un terror blanco, propio de la edad media; una borrachera de idealismo, un carnaval de espiritualismo...'' que dió lugar a la emigración de las almas independientes, quienes, como Heine y Börne, plantaron sus carpas en pleno París, publicando el proclama revolucionario de la ''Joven Alemania'', contra el cual Menzel, Mayer y Pfitzer con otros acólitos de la escuela tudesca, vanamente lanzaron el rayo de la excomunión oficial. Lo mismo le había sucedido a Carducci; aún cuando no hubiera tenido que salir desterrado de su patria, sintió, como pocos, los efectos de la reacción que arreciaba desde lo alto, llegando

hasta la morada del modesto profesor de Liceo, bajo forma de suspensión, separación del cargo o de silencio, sistemáticamente opuesto a toda producción literaria del ardiente republicano.

Si en contra de Carducci nada pudo, en definitiva, la censura oficiosa y oficial que obligó al joven hebreo a buscar aire menos pesado para sus pulmones, llegó y no muy tarde, para Carducci, la reivindicación plena y definitiva que se trocó luego en una glorificación, con contornos de apoteósis, gracias al cambiado ambiente político de Italia y al valor reconocido de la obra del gran poeta.

Quizás sea esta circunstancia, la razón por la cual el italiano asumió la defensa del amor patriótico de Heine, con palabras de una vehemente protesta, frente a la sistemática oposición que partía de la Alemania cesárea, llegando hasta la negación de sus valores más genuinos: los valores puramente artísticos de ese infeliz hijo de las Musas.

"Heine — dice Carducci — era poeta demasiado exquisito, demasiado femenilmente nervioso, y líricamente variable: la rigidez y la dureza, el jacobinismo de Börne, del fuerte y noble Börne, no se adapta a su temperamento. Heine, sin embargo, había adorado a la Libertad, pero en visión; como una dama de la Edad Media, a caballo, con el halcón en el puño y el velo verde al viento; la había adorado como una "*etaira*" de Atenas, que se paseara en túnica sucinta bajo los plátanos, entre blancas estatuas de Diosas; en suma, como una Isolda o una Aspasia, que le hubiese dado flores y sonrisas, a cambio de sus canciones. Empero, cuando la vió en semblante de vivandera, echar vino y hasta rhum para animar los soldados al combate; cuando la imaginó ama honesta y trabajadora, ocupada en distribuir a cada uno su tarea y su porción de pan y pitanza, sin los pastelitos del ideal, rellenos de miel y manteca; entonces el apóstata romántico volvió la cabeza a mirar las alturas blancas de donde había descendido por la mañana; no volvió a verla más, y una lágrima tembló en sus ojos, y una inquietud ner-

viosa lo asaltó para siempre. Pero, como quiera que sea, amó la libertad, amó la patria alemana; y por entre las infidelidades de artista, ese amor brilla en su frente de poeta, a manera de estrella. Ahora, en Alemania, es de rigor y de moda juzgar severamente a Heine, de cuya poesía no quiere verse sino la parte negativa. Nosotros, los italianos, podemos ser más imparciales: es justo, de todos modos, que le oigamos también a él.''

*
* *

He aquí, entre tanto, lo que sale de aquel corazón herido. He aquí el grito de amor hacia el terruño, que deja escapar de su alma el poeta dolorido, por entre la algarabía de la metrópoli francesa. Es una página llena de sollozos, compuesta para el postrer adiós a su compañero de destierro, Ludovico Börne.

``¡Felices aquellos que se pudren en paz en las cárceles de la patria! Pues esas cárceles son, en definitiva, una patria con rejas de hierro, y se respira a través de ellas, aire alemán; y el guardián, si no es mudo, habla la lengua alemana. Hace ya más de seis lunas que ningún sonido alemán ha llegado a mi oido, y todo cuanto imagino o sueño, asume fatigosamente las formas de un idioma extranjero. Vosotros tenéis acaso una idea del destierro del cuerpo, pero el destierro del alma, sólo puede representárselo un poeta alemán, que se halla obligado a hablar y escribir en francés todo el día, y hasta a suspirar en francés sobre el corazón de la mujer amada. Mis mismos pensamientos están desterrados, desterrados en una lengua extranjera....

``Si durante el día yo camino ágil y riente por las calles espléndidas de Babilonia, creedme, apenas cae la tarde, las harpas melancólicas resuenan en mi corazón y durante toda la noche, todos los pistones y los panderos de los sufrimientos humanos, retumban allí adentro, para salir transformados en una horrible y estridente procesión de máscaras....''

De ese estado complejo de alma, vuelto más agudo por la intransigente escuela de los puritanos patrioteros (los "Deutschtümler") encarnada por Hoffmann, Diensgelsted y Freiligrath, histriones enfáticos, monótonos y vaporosos; de ese despecho mal disfrazado debajo la punzante ironía de sus epigramas, sale una cosa maravillosa: nada menos que *"Atta Troll"*, ¡un poema romántico! que es — como el autor mismo lo definió — "el canto del cisne de una edad que tramonta".

¡Quién lo hubiera creído! Heine es, a pesar de todo, el más genuino hijo de su tiempo y de su raza: es el último de los poetas románticos: romántico en su vida, en su abjuración, en sus penurias, en sus amores; en sus escritos de prosa y en sus hermosas poesías. Como tal, sagazmente lo catea Carducci, desde que "en medio del actual reinado de los Osos y antes del advenimiento de los Gnomos, el autor de "Cancionero" quiere abandonarse a un saturnal de fantasía; quiere tomarse (perdonadme la metáfora) una romántica borrachera de poesía pura, a vergüenza y despecho de la escuela de "las tendencias"; sin embargo, no pudiendo salirse de la corriente, y con su continuo rebatir esa malhadada poesía de las tendencias, acaba con caer en la tendencia, él también."

Qué sea Atta Troll y cuál su valor literario, no es el caso decir ahora; pero vale la pena recordar aquí, que Carducci amó y leyó muchos pasajes de esa obra, que prologó más tarde, trasladada al idioma italiano por Giuseppe Chiarini.

Y además de varios trozos de ese poema, Carducci — conocedor profundo de la poesía alemana — habíase cimentado en la tarea más ardua de la traducción en prosa ("la sola veste literaria que conviene a las personas decentes"), máxime de las líricas más personales de Heine, de las cuales me place recordar el primer capítulo de aquel soberbio: ("Deutschland, Ein Wintermäker" Alemania, canto de Invierno) que el poeta compuso en París en 1844, de vuelta de un viaje a su patria, después de quince años de voluntario destierro.

Es un poema, algo así como un "Adeporicón", que no tiene antecedentes en ningúna otra literatura; mezcla de romanticismo alemán, surcado de rayos y de llamas en un horizonte vasto, con una versificación entre épica y lírica. "Es, como dice el traductor, el toque de clarín de la revolución política y social, fiera y alegremente entonado."

*
* *

He aquí una versión española de la traducción en prosa del canto "Tranquilidad":

"Nosotros dormimos tranquilamente, como durmió Bruto; pero él se despertó y hundió el frío puñal en el pecho de César: ¡Oh! esos romanos sabían comerse los tiranos...

Nosotros no somos romanos, nosotros fumamos tabaco. Cada pueblo tiene sus gustos, cada pueblo tiene su grandeza: en Suavia se hacen los mejores "gnocchi".

Nosotros somos germanos , honrados y bravos: dormimos sueños sanos y profundos, como las plantas; y cuando nos despertamos solemos tener sed; pero no de la sangre de nuestros príncipes.

Nosotros somos fieles como nuestras selvas de robles y como nuestros bosques de tilo y estamos orgullosos de ello. En el país de los robles y de los tilos, no se hallará nunca un Bruto.

Y aun cuando un Bruto hubiera entre nosotros, él jamás hallaría a un César; en vano buscaría él a un César: nosotros tenemós buenos hombrecillos de pan de especia.

Tenemos treinta y seis amos (no es demasiado); y cada uno de ellos lleva sobre el corazón una estrella que lo protege, y nada tiene que temerles a los Idos de marzo.

Nosotros llamamos a ellos padres y podrían llamarnos a aquel país que hereditariamente pertenece a los príncipes; nosotros también amamos el "sauerkraut" con los chorizos.

Cuando alguno de estos padres nuestros sale de paseo, nos-



otros nos quitamos respetuosamente el sombrero; Alemania, estancia de buenos muchachos, no es Roma, cueva de tiranos.

(agregado a la edición francesa).

Nosotros engordamos a nuestros príncipes, pero no les comemos: no somos paganos; somos cristianos; nosotros matamos los gansos el día de San Martín y los comemos con delicioso relleno de castañas..."

CRITICA Y POESIA

Sobre esa masa de elementos discordantes se yergue la compleja figura de Carducci, que atrae la mirada del profano y provoca la curiosidad del estudioso.

Acerquémonos a él y tratemos de leer en su espíritu: lo que a primera vista pudo parecernos artificio, se nos revelará característica peculiar de su alma, en la que obraron a la vez, influenciándose y compenetrándose, varios factores: morales, clásicos, académicos y políticos... Si es árdua la tarea de descifrar el enigma de un personaje, aún del más común y rutinario; imagínese el lector, cuál deba ser la dificultad del psicólogo que pretenda hundir el bistury de la observación en el alma de un pensador moderno, o que quiera obstinarse en sutilizar el análisis de ese fenómeno extraordinario, que es un poeta civil, evocador de los más altos ideales de la Humanidad.

Lo que Carducci hizo con Dante, lo que trató de hacer con Leopardi, deberíamos practicarlo nosotros con él mismo: para esto precisamos una condición previa: la simpatía con el objeto de nuestro estudio. Debemos experimentar un cariño particular, una comunión de sentimientos que nos haga vivir en una misma atmósfera espiritual, sentir en nuestra carne el estremecimiento que debió de sentir el poeta, cuando a su fantasía exaltada presentábase el fantasma de la Musa creadora.

El valor artístico de la poesía carducciana, áspera y furiosamente objetado por gran número de críticos y de pseudo-críticos, está hoy en día universalmente reconocido. Pero la oposición, que ardió en vida del poeta y que hallaba alianzas imprevistas en el bajo nivel de la cultura o en las pasiones desencadenadas tras la atmósfera revolucionaria e incrédula del poeta toscano, despreciador sincero del



"favor popularis"; esa oposición no se apoyaba en sólidas bases estéticas y de consiguiente debía caer por sí sola.

Dos categorías de opositores tuvo Carducci, según él mismo se complugo clasificarlos en sus "*Confesioni e Battaglie*": los literarios, que rechazaban su poesía por falta de claridad y de espontaneidad ; y los religiosos y políticos, quienes aborrecían al cantor de Satanás, o al defensor de un ideal republicano, escasamente arraigado en la opinión de la mayoría. En uno y otro grupo, la serena visión de la realidad poética quedaba obscurecida por la pasión partidaria o por el prejuicio religioso o político. Corrían tiempos en los cuales, la crítica literaria, perdido todo concepto filosófico, desvariaba tras un desmenuzamiento de ideas que ocultaba la desesperante pobreza de la cultura peninsular, reducida a la miseria, después de las vanas tentativas de Fóscolo, clamando desde su cátedra en la Universidad de Pavia... Los polígrafos, arrastrados ya por la sensualidad de la vida ordinaria, ya por los hueros esquemas de una retórica criada con fatigoso estudio a la sombra de las últimas arcadias, combatían en los periódicos o en los libros, sin un guía seguro y sin tener un exacto concepto de lo que era poesía, en su materia y en su forma. Recordaban, si no fuera irreverencia comparar unos con otros, las disputas del siglo XVI, entre Fracastoro, Castelvetro, Piccolomini y Riccobono, acerca de la esencia de la composición dramática y el fin de la Poesía y de la Historia...

A esos prejuicios inspirábanse los críticos de la poesía carducciana.

Algunos, como Bonghi, negaban porque sí, corazón de poeta al cantor de la revolución francesa; otros, republicanos aferrados al viejo devocionario mazziniano, no perdonaban que el vate de los Epodos, pudiera entonar loas a su reina, o ensalzar entre un sabor de epopeya católica, al fundador de la monarquía italiana. A estos se agregaban, allá por el último decenio del siglo, los neófitos del movimiento dannunziano, que se revelaba, aún contra el deseo de su

fundador, adverso a la esencia y a la técnica de Giosué Carducci.

La actitud un tanto foscoliana del poeta, su amor sereno para Grecia, su voz rugiente de tribuno y su pasión ilimitada por la patria, contrastaban con el nebuloso estetismo de los novísimos vates, cuyo ideal era la voluptuosidad más complicada, la inspiración de unos estados psíquicos morbosos, y el anhelo hacia una antigüedad, más bien ''micenaica'' que ''fidíaca''; más tendiente a complacerse en las aberraciones del ''pathos'' trágico de Esquilo, que a la agreste tranquilidad del mundo homérico. Luego, calmados los ánimos por el consentimiento y el aplauso que acompañaba siempre más cada producción de Carducci, y repercutiendo en los oídos de sus conciudadanos la halagadora voz que se levantaba en las naciones más cultas de Europa, serenóse un tanto la república literaria italiana y se empezaron a escuchar tímidas voces de aliento, hasta aplausos incondicionales a la obra del poeta desdeñoso.

Frente a la cohorte de admiradores y de glosadores, mantuvo su reserva la crítica ceñuda y un tanto reaccionaria de los literatos de profesión: pero esa crítica no estaba apoyada en sólidas razones estéticas, o no era abonada con una visión total de la obra de arte; menos aún demostraba haberla comprendido.

Fortebracci y Oriani continuaron, durante la vida del poeta, en sus ensayos de crítica literaria; pero no consiguieron el ''consensus'' de la opinión pública y declinaron rápidamente. Ambos revelaron la falla grave que debilitaba sus juicios: perdíase el primero, en el análisis de mero detalle, ocupado en despedazar la unidad de la composición, para señalar, ya sea la huella de influencias ajenas, o de reminiscencias clásicas, ya sea perdiendo de vista el conjunto, para detenerse con mal disimulada complacencia, frente a errores de concepción histórica; el segundo, procediendo al revés, pretendía apreciar la esencia de la obra carducciana mediante conceptos vagos o arbitrarios, no sustentados en un claro principio estético, o subordinando la mayoría de las veces, el juicio de la obra de arte, a la in-

terpretación sujetiva, y un tanto caprichosa de los acontecimientos o de los personajes de la historia, cantados por Carducci.

Ni uno ni otro llegaron al núcleo de las creaciones del poeta y menos aún, supieron penetrar en el ánimo del artista, para gozar de su goce o sufrir con su sufrimiento... Se quedaron fuera del templo y el Numen vanamente les hablaba, tras el velo que lo aislara, en el sagrario de su inspiración.

¿Qué nos importa, a nosotros, que Carducci no haya sido fiel expositor de las costumbres romanas, al tiempo de Horacio o de Virgilio? O ¿qué puede interesarnos, a nosotros, lectores desapasionados, la incongruencia en que el poeta haya podido incurrir, mezclando lo religioso con lo profano, las Ninfas con el "Rubio Galileo"? Lo que pedimos, lo que exigimos de Carducci es la conmoción poética, la sensación directa de su alegría o de su dolor; queremos olvidar sus errores históricos o sus reminiscencias literarias, para ver cómo y cuándo esa historia y esas reminiscencias se han trocado en Poesía. Esto nos basta. Lo otro, el desmenuzamiento del cronista o del arqueólogo literario, nos tiene sin cuidado... Podrá ser, esa, obra vana y curiosa de los pigmeos que no alcanzan a ver el conjunto de las vértebras colosales del Dyplodón desenterrado; pero no es la ambición de los que anhelan reproducir en su espíritu el goce estético que debió de embargar al creador, en el instante de su creación.

*
* *

Enrico Thovez es, hoy por hoy, el último de los críticos carduccianos, quizás el más sincero, y por eso el más eficaz y profundo. Thovez en 1910 publicó un libro (*"Il pastore, il gregge e la zampogna"*) que pretendió ser un formidable alegato en contra de la poesía de Carducci y de sus secuaces. El libro, escrito en una forma auto-biográfica insinuante, con acopio de vasta erudición literaria y filosófica, produjo gran revuelo: había en él, a pesar de todo, una evidente sinceridad de propósitos, un desinterés crítico que, si exce-

día a veces ciertos límites de objetividad, no revelaba fines egoísticos personales.

Comparada la crítica de Thovez con las anteriores, ésta tiene sobre aquéllas, un mérito indiscutible: es una crítica docta, aguda, desinteresada; el conocimiento de la historia del arte, sirve para valorizar eficazmente el hecho artístico y la visión clara de la historia literaria, ha sido de gran ayuda para prospectar los diversos períodos y poner en debida luz la peculiaridad de cada uno de ellos.

Hecha, empero, la valoración genérica de la actitud de Thovez, débese añadir que aquellas mismas cualidades de estilo y de hiperestetismo analítico, que valieron al autor el renombre y la resonancia a su obra, ponen en descubierto la faz negativa de su crítica. Thovez se revela un humorista exquisito, que no se detiene ante ningún problema psicológico, por arduo que sea, sino parece complacerse en sutilizar las impresiones fugaces de su alma moderna, embebida de la cultura literaria de los siglos pasados. Ese humorismo, acompañado con una concepción filosófica muy personal, lleva en sí el germen de la derrota, confirmando una vez más aquello de que la filosofía no hace nunca de un humorista, un reconstructor. Toda la obra de Thovez tiende a lo negativo: destruye y no crea; hace resaltar los lunares, pero mantiene en la sombra los méritos; a fuerza de anatomatizar y excederse en un afán exasperado de superación estética, se reduce a despreciarlo todo, aún a aquello que en un primer momento había admirado.

¡Triste herencia, la hipercrítica!... Ella nos revela el estéril trabajo de cinceladura a que se somete el dibujante insatisfecho; quien reduce a vagos jeroglíficos, la línea complicada del virtuoso que pretende llegar al absurdo...

La crítica docta y aguda de Thovez, fruto de un temperamento sensible, veíase llevada a considerar el lado negativo de una expresión de arte, de una posición del pensamiento: he ahí que, atribuyese demasiada importancia a lo que en aquello o en esto hubiere

de contingente y secundario, o supervaluase un momento práctico de la fantasía o del espíritu.

Puede, por lo tanto, afirmarse que hizo falta, en Thovez, un seguro método estético; vió las lagunas de la estética crociana, por ejemplo, y hasta las documentó en estos últimos años, a través de la explicación que el mismo Croce hizo de ella en su *''Dante'';* pero no tuvo la sensación directa de la fantasía creadora. Y por ende le falló la condición principal para ser crítico completo.

Pues, ¿qué dijo Thovez? A través de sus cuatrocientas páginas, no puede comprenderse claramente la idea que le obsesiona: se siente que ha sido — quizás lo sea todavía — admirador de Carducci. Sin embargo nada de él le satisface; Carducci es — para él — extraño a la vida moderna, a la antigua y a la clásica; se envuelve en las formas exteriores del espíritu literario, desconociendo la realidad psicológica, y quedando enredado en los metros clásicos, en los cuales malamente se moldea su endeble personalidad... Descendiendo al detalle, el criterio de Thovez pierde claridad y aparece arbitrario.

Todo el libro es una confesión que el crítico se hace a sí mismo: en cada página asoma lo que, para el crítico debiera ser el ideal supremo del arte literario y todo cuanto Carducci dijo, queda en seguida rebajado, frente a otro poeta, sin que mayormente le interese el género de la poesía que correlaciona, ni le preocupe la analogía de los tiempos y de los espíritus. Con ese método, nada se salva de Carducci; ni aquello que más sincera y elocuentemente habla al corazón de nosotros, pobres e ilusionados admiradores del poeta toscano. A esa crítica tan frenéticamente deseosa de alcanzar las altas cimas del ideal; a esa ininterrumpida serie de exclamaciones, en las que los nombres más célebres recurren en una confusión por demás pintoresca (Safo y Byron, Alceo y Job, Meleagro y Leopardi, Minmerno y Omar Kayhâm) nada podemos contestar, sino quizás parafraseando las palabras de Croce: ''cada poeta crea ''su'' mun-



do a "su" manera y ninguno puede jactarse de haber alcanzado la última perfección. Nadie puede decir: "nec plus ultra", en el dilatado océano de la belleza artística".

Después de esto, ¿cómo tomar en serio la objección que Thovez formula a cada paso, frente a las poesías patrióticas o civiles? "Carducci — dice — cayó en el error de creer que a una belleza moral, a una sabiduría civil, o a un apostolado patriótico corresponde necesariamente una grandeza lírica..." Y concluye: "Ninguna lírica ha conseguido nunca integrar una figura de un hombre de estado o de un patriota propagandista..." Cierto es que un manual de historia no puede ser una colección de líricas, pero eso no prueba — observa Croce — "que la materia política no puede transformarse en poesía".

Si convenimos, como el mismo Thovez reconoce, en que muchas de las composiciones carduccianas han conseguido una adecuada expresión artística, la teoría estética de Thovez cae lastimosamente al suelo. Nadie pretendió nunca que en una producción literaria que abarca cuarenta años de vida, todo sea metal perfecto, bruñido y sonoro: y si entre las poesías de Carducci hallamos algunas que no han logrado la elaboración perfecta, que sólo engendra el goce espiritual del lector, no olvidemos el dicho horaciano, y tengamos presente que aún el "padre" Homero, de vez en cuando... 'dormitat".

FRENTE AL POETA

Si las críticas de Fortebracci, de Oriani y de Thovez han puesto en evidencia la endeble doctrina estética sobre que se apoyan, confieso por mi parte que me seduce sobre manera la teoría de Benedetto Croce, y hasta me atrevo decir que con ella resulta fácil y agradable la comprensión de cualquier obra de arte.

Como es sabido, la doctrina del crítico italiano, que Unamuno definió un "idealismo humanístico", reduce el concepto de lo bello a la expresión lograda (*l'espressione riuscita*) eliminando de golpe todo ese fárrago de distinciones y de sub distinciones en que se pulveriza la idea de la belleza, bajo el pretexto de poder así abarcar sus múltiples variedades. Croce elimina ese andamiaje de convencionalismos, bajo los cuales se oculta la verdad artística, llegando a la fusión de la forma y del contenido de todo fenómeno estético. "En el fenómeno estético — observa el filósofo — la actividad expresiva no se añade a la actividad impresiva, sino que las impresiones brotan de la expresión elaborada y formada. Se compenetran, por decirlo así, en la expresión como el agua que se filtra y reaparece la misma y distinta del otro lado del filtro. El fenómeno estético es, por lo tanto, forma y nada más que forma. De lo que se desprende, no que el contenido sea algo superfluo, sino que no hay tránsito de la cualidad del contenido a la de la forma".

Con estas premisas, fácil resulta la valoración artística de la poesía carducciana, cuando a la sensibilidad adecuada del crítico, se acompañe una cultura suficiente y un conocimiento satisfactorio de la historiografía literaria, en general. Por cierto que, al exigir "cultura", entendemos una condición del espíritu que aborrezca instintivamente del pálido reino de las ideas en las cuales, como asceta,

vive el filósofo, y sienta la fascinación de la realidad tangible e inspiradora, que obra sobre el cerebro del artista como en el del crítico, hasta convertirse en forma, de contenido inmortal.

Ahora bien. Carducci, leído con esas disposiciones espirituales, encuentra súbitamente la vía para llegar a nuestro corazón, exaltando nuestra fantasía. Excepción hecha de sus primeras poesías, en las cuales la expresión no se ha logrado por falta de inspiración íntima y verdadera, casi no hay lírica, en su conjunto, que no guste. Claro está que aún en esas composiciones poéticas, hay estrofas enteras que no consiguen la perfección ideal; pero la forma y el contenido (usando por comodidad de expresión, los viejos y abusados términos escolásticos) están íntimamente hermanadas: se siente que la imagen nació en la fantasía agitada del poeta, con toda expontaneidad y no es, el metro, una vestimenta que oculte un cadáver o un peso muerto que trabe el movimiento o sofoque la vida...

*
* *

Croce mismo, en el empeño de ofrecernos un ensayo crítico completo, ha esbozado la génesis de la obra carducciana, encontrando en ella la manifestación de seis momentos ideales, más que cronológicos ,que reflejan los ciclos o estados espirituales del poeta. El primer período es de imitación, con reminiscencias clásicas, falto de palpitaciones propias (*"Juvenilia"*), si bien asoma el síntoma de fuerza, en el desprecio hacia todo lo extranjero y el odio contra las academias, el retoricismo, la vileza y la cobardía. Viene el momento de la poesía partidaria y política (*"Inno a Satana"*), que sacude la pureza clásicamente fría abriendo el corazón a sentimientos de ternura (*"Idillio maremmano"*, *"Davanti San Guido"*) o provocando una instrospección, a manera de desahogo (*"Intermezzo"*). Ábrese en seguida un paréntesis a modo de descanso, en el cual el poeta cumple su viaje ideal a Grecia (*"Primavere Elleniche"*), para después tomar al amor como pretexto de sus concepciones edonistas (*"A*



una chiesa gotica''), o llenas de un sentido estoico y frío de la vida (''*Fuori la Certosa*''). Llega finalmente el período del ardor patriótico, en donde la inspiración poética se combina con una clara visión de la gloria tradicional, produciendo una serie de composiciones en donde la imagen está fundida en forma perfecta y la idea se desarrolla, libre y segura con contornos netos, sin la vaguedad de los adjetivos o el pesado vuelo de las estrofas (''*Annuale de la fondazione di Roma*''; ''*A Desenzano*''; ''*Alle fonti del Clitunno*''; *Dinnanzi alle terme di Caracalla*'').

Hay quien ha definido esta producción, poesía docta, fría, histórica o mitológica. Creyendo decir algo profundo, ha puesto de relieve — quizá — uno de los tantos méritos de la lírica carducciana. En ella, en vano los críticos hipersensitivos buscarían las aburridas efusiones sentimentales, o ese devaneo idealístico que pierde de vista la tierra y la humanidad de sus habitantes... A estos críticos, contestó Carducci, hace unos cuarenta años, en ocasión de su hermosa ''*Canzone di Legnano*'' en la que vuelve a desarrollar un punto de la historia: la batalla contra el Emperador Federico Barbarroja. ''De este poema publico ahora una parte — dijo — siquiera como protesta contra ciertas teorías que en nombre de la verdad y de la libertad, quisieran condenar la poesía a los trabajos forzados de la eterna descripción de la realidad actual, vedándole los territorios de la Historia, de la Leyenda, del Mito. Pero al poeta es lícito, si quiere y si puede, ir a Persia o a la India, así como a Grecia o al Medio Evo: los ignorantes y los haraganes tienen el derecho de no seguirlo''.

Detengámonos un instante a leer algunas poesías de fondo histórico; en ellas Carducci trata la materia, no como un peso inerte, sino absorbiéndola en su alma cálida y apasionada. El poeta toscano no es el narrador indiferente de los varios episodios que trata: es el artista que penetra en las tramas de la vida, haciéndola palpitar con su odio y con su amor: ama la Roma antigua y odia al empe-

rador; ama y odia — como observa un crítico — "porque aquellas imágenes no son para él, como para el historiador, el pasado sagrado, sino símbolo del porvenir, los ideales del bien y del mal, para el cual y contra el cual se debe combatir". Es de esas disposiciones de espíritu, de donde nació el "epos"; ya se trate de Grecia peleando contra los bárbaros, ya de Francia combatiendo sus enemigos de afuera y de adentro; ya de España en su cruzada con el Islam. El resultado será siempre idéntico: que sean las rapsodias homéricas o la "chanson de geste" o el "romancero". Carducci "siente" la historia; la siente y la expresa en formas artísticas casi siempre perfectas. Y no es ya una reproducción del hecho, como muchos críticos miopes han pretendido calificarla: la mera reconstrucción no es poesía, desde que la belleza de la composición artística consiste, sobre todo, en que el sentimiento del poeta no comenta el hecho, sino lo compenetra y lo absorbe por completo, reproduciéndolo como algo nuevo, propio de su espíritu.

*
* *

He aquí tres ejemplos: los doce sonetos del *"Ça Ira";* la poesía de *"Jaufré Rudel"* y la parte primera de la *"Canzone di Legnano"*.

En el *"Ça Ira,* Carducci ha querido darnos en pocos cuadros, la sensación de aquel drama sangriento en que pueblo y "meneurs" actuaron, como bajo la mirada de una Némesis implacable. La lectura del libro de Michelet, exaltó la fantasía y conmovió el alma del artista, quien condensó en unos cuantos sonetos toda la formidable epopeya.

El experimento debió de ser feliz, a estar a todo lo que se dijo, en pro y en contra. La polémica a que dió origen esa composición, no tiene importancia para nosotros: las glosas del autor, sus simpatías y sus convencimientos no ponen ni quitan nada a la obra de arte, que vive su vida independiente. Hay, en esos sonetos, sín-

tesis y escorzos, que dan la ilusión de la historia vivida. No una palabra de más, ni una pincelada que resulte superflua: la vena lírica se desenvuelve con majestuosa lentitud, como un río de sangre que desborda... Pasan, ante nuestra mirada, el perfil siniestro de Marat, el pálido y enorme Danton, la abnegación heroica de Desaix (*"che elegge a se il dovere e dona altrui la gloria"*) y la radiante figura de Marçeau, que ofrece a la muerte la flor de sus veintisiete años. Pasa ante los ojos atónitos la muchedumbre borracha de los "sanculottes", que mutilan con horrenda saña el cuerpo de la señora de Lamballe, y por entre la humareda de los cañonazos de Valmy, se dibuja el perfil olímpico de Goethe, vaticinando el fruto de la larga pesadilla...

* * *

A contraste, he aquí el romance del trovero provenzal: he aquí una poesía hecha de música y de ensueño, como un cuento de hadas que llega a nuestros oídos, perfumado con los aromas de los jardines ocultos y la punzante frescura de las olas tirrenas.

La poesía de Jaufré y de Melisenda ha sido objeto de una amorosa investigación por parte del poeta toscano, entre manuscritos, perdidos en venerando anaqueles y puestos a contacto con las composiciones de dos poetas modernos: Ulhand y Heine. Fruto de este estudio, son los nonasílabos que Carducci compuso, a manera de pequeño poema lírico, y que figuran en *"Rime e Ritmi"*.

La historia, velada de leyenda, inspiró esa composición, en la que palpita la ardorosa pasión que llevó al poeta moribundo a cerrar sus ojos en el regazo de la bella Condesa de Blaya. Concluyendo su estudio crítico, Carducci se preguntaba: "El amor y la muerte de Jaufré Rudel, ¿podrán ser objeto de un cuento en poesía? y contestaba: "sí, es posible, a condición de que el poeta tenga la percepción histórica y el sentimiento artístico de la Edad Media; sepa dar al fondo dramático un fino y esfumado relieve musical, sin floreteos y

sin penachos; y sienta, ante todo, lo que hay de sublime en la poesía del amor..." Y el poeta, tentando la prueba, nos dió un romance maravilloso por el corte, elocuente, conmovedor: un romance en que la profundidad de la pasión revienta en cada imagen, en cada palabra y se aplaca en las rimas con las cuales se cierran las estrofas, ágiles como aves marinas y poderosas como una sinfonía crepuscular.

No resistimos al deseo de reproducir algunas.

Jaufré llega a Trípoli de Soria, y Melisenda abandonando el castillo, acude presurosa a la playa para satisfacer el último deseo del poeta enamorado, en trance de muerte. ¿Cómo describe Carducci, el ansiado encuentro? Unos cuantos versos y un adjetivo largo, largo como un suspiro del amante, cierran la inmortal estrofa:

"voltossi, levossi co'l petto
su i folti tappeti il signore,
e fiso al bellissimo aspetto
con lungo sospiro guardó..."

Y sintiendo que la vida se va, que las fuerzas le abandonan, le bella mujer quiere sellar con un beso la boca que supo entonar, para ella desconocida, las loas que repitieron los menesterales en las cortes, ante las castellanas conmovidas:

"La donna su'l pallido amante
chinossi, recandolo al seno;
tre volte la bocca tremante
col bacio d'amore bació..."

gesto que no amenguó el renombre de la dama pundonorosa, aún llevado a cabo ante la mirada de gente extraña, pero con el testimonio de la majestuosa imponencia del mar.

*
* *

La "*Canzone di Legnano*", es como un cuadro de Ticiano o un fresco de Miguel Angel. Aquí el poeta, abandonando el recurso de la rima, ha querido representar una escena que llamaríamos de "cabildo abierto", en que la conmoción, la dramaticidad del momento y el relieve de los personajes cobran altísimo valor artístico.

Alberto de Giussano, el cabecilla patriota, habla al pueblo reunido en la pública plaza, y habla un lenguaje duro, elocuente, tanto cuanto basta para lanzar contra el Emperador Federico, traidor y extranjero, la ira y la fuerza de sus conciudadanos. El, el Barbarroja, los milaneses, los tudescos y hasta la rubia emperatriz, están, unos y otros — al decir de Croce — "tan altos en la admiración y tan cargados de odio, justamente porque el poeta así los hizo, así los sintió y así ha querido presentarlos". Poesía perfecta, en la que la idea y la palabra se funden, consiguiendo la más alta emoción estética que es dable alcanzar: circunstancia tanto más digna de elogio, cuanto en ninguna otra, como en esta, Carducci tuvo poder representativo más eficaz, más robusto el verso, más límpida la imagen y más alta dramaticidad en las situaciones.

Cuál impresión produzca ese fragmento de epopeya medioeval, no es posible decir aquí, desde la obligada serenidad de una hoja de papel. Recuerdo solamente que, después de haber leído muchas veces esa poesía en mi cuarto, ella me apareció de pronto como una cosa nueva y maravillosa, la tarde en que la oí, dicha en el Palatino, por la voz de un declamador como Romualdi, el conocido penalista romano. La pasión y el dolor, el amor y el odio, que provocan la arenga del cabecilla milanés, hicieron correr un escalofrío en mis carnes, como en presencia de una revelación imprevista. Sentí la ola de furor ciego que hubo de sacudir al pueblo, en la plazoleta atestada de gente, frente a Alberto de Giussano que contaba las traiciones y los horrores y me pareció, verdaderamente, que

"da le porte le donne e dai veroni,
pallide, scarmigliate, con le braccia
tese e gli occhi sbarrati al parlamento
urlavano: — Uccidete il Barbarossa!..."

Resumiendo, diré que Carducci ha sido el poeta-vate de la nueva Italia. Poeta, porque hondamente sintió la inspiración de la Musa; vate, porque el canto salió de su lira, no para halago de las bajas pasiones, sino para trenzar coronas a los héroes representativos de la más alta humanidad, despertando entusiasmos, alentando



nobles y provechosas emulaciones. Su mérito consiste sobre todo, en haber siempre tratado de evitar el aplauso de las muchedumbres, que no satisfacía su gusto de esteta; de tal manera que bien pudo contestar a algunos críticos superficiales, que él no había compuesto poesía para los otros, sino para sí. En efecto, la primera página de sus "*Levia Gravia*" ostenta, a manera de fórmula sepulcral romana, el mote: "*sibi, suis fecit*": transparente amonestación para cuantos obscenamente deturpan la divinidad de la Musa, haciendo con ella indigno comercio.

CONFIDENCIAS AL LECTOR

La muerte de Carducci, lamentada dentro y fuera de Italia, dió motivo a un juicio sucesorio que apasionó por un cierto período de tiempo, agitando la opinión pública y los centros intelectuales de la península. Dos eran, a juicio de los entendidos, los que podían considerarse con derecho a la sucesión en la cátedra de Boloña, ocupada por varios decenios, por el cantor de "Odi Barbare": D'Annunzio y Páscoli.

Mirando las cosas desde un punto de vista elevado y apartándose de una precipua o exclusiva preocupación de carácter pedagógico, nadie hubiera dudado que la herencia y el cetro de la república literaria italiana no habían de caer en mano del poeta de Abruzos, que a la sazón triunfaba en forma definitiva en la novela y en el teatro, y reafirmaba su parentesco espiritual con el maestro fallecido, por medio de una "*Canzone*" entonada con aire un tanto consentido, de corte académico y petrarquesco, no exenta de méritos.

La sucesión, empero, no fué ni fácil ni rápida. D'Annunzio jactábase, a pesar de las tendencias contrastantes con las de Carducci, hermano menor en el arte nobilísimo. No obstante las demasías de sus discípulos, quienes habían levantado un nuevo templo a la Musa, invadidos por un súbito fervor de neófitos, el autor de "*Laus Vitae*" reafirmaba los vínculos espirituales con el poeta civil, y él mismo no desperdiciaba ocasión para hacer resaltar esa común tradición idealista; muy por el contrario, la confesaba plena y entera, cerrando con un conmovido saludo al Maestro, su poema lírico "*Maya*", en donde le llama:

"vate solare,
assunto... nel concilio
dei numi indigeti..."

A pesar de todo, mal acóplase la lira del multiforme poeta, con el plectro sencillo de Enotrio Romano: de Enotrio, esquivo de refinamientos decadentistas y apasionado amante de la naturaleza virgen y sencilla... Giovanni Páscoli, bajo ese aspecto, deja transparentar un carácter más fiel al maestro, y su filiación podría seguirse con menos dificultad, que la del inquieto poeta abruzés...

Páscoli pertenecía a la escuela de Carducci; junto con Ferrari, había escuchado las claras teorías estéticas del poeta toscano; era criatura suya, tanto por el amor de la vida agreste, que Carducci elogió en los magníficos versos del "*Canto di marzo*", cuanto y más todavía, por la pasión filológica que debía de transformar al alumno aprovechado, en un vencedor de los más arduos certámenes internacionales.

Fué así cómo la sucesión se dividió entre ambos: uno pudo jactarse de tener de hecho, la consagración triunfal de la primacía poética; y el otro siguió cultivando empeñosamente el barbecho del maestro, continuando la tarea más proficua del magisterio y de la investigación científica.

* * *

A pesar de todo, ni D'Annunzio puede clasificarse tan sólo como poeta, ni Páscoli queda siempre y únicamente reducido al rol de maestro. La producción de uno y de otro, aparece compleja y no resulta fácil la tarea del crítico cuando pretenda valorar el aporte de cada uno.

Y aquí perdóneme el lector si descendiendo a los detalles, me permitiré adelantar juicios y apreciaciones críticas, no siempre subrayadas por el común consentimiento; o más todavía, si haciendo hincapié sobre una concepción un tanto atrevida del cánon de la belleza en la obra de arte, yo quiera encerrar dentro del esquema de una fórmula, el carácter peculiar de una producción de uno o de otro autor.

Como es notorio, en ningún momento durante los largos siglos de la historia de la civilización, ha reinado una uniformidad de criterios para la apreciación de la obra de arte. "Tot capita, tot sententiae" reza el aforismo romano; y toda la historia, con sus períodos de luchas políticas, está ahí para demostrarlo. ¿Qué motivo de extrañeza, por tanto, si yo me aparto de las ideas dominantes, y con toda prudencia quiero adelantar una opinión propia?

Hasta hace pocos años, diré más, hasta cuando mi bagaje cultural se enriqueció con los aportes valiosos de la literatura centro-europea, yo me tenía aferrado al trillado concepto que triunfaba en las escuelas italianas, y siguiendo el tradicional academismo, tan ásperamente combatido por Carducci, continuaba creyendo óptima la cosecha que se recolectaba diariamente en todas las reservas de la poesía casera; sin darme razón fundada de ese entusiasmo y menos aún, sin sospechar siquiera que, afuera de esos, hubiera otros poetas que cantaran de otro modo, y se inspiraran en otros temas, representando la realidad con otros medios y con distintas finalidades. Me había gustado el lirismo sugestivo, vaporoso, teñido de un erotismo enervador — de poetas como Aleardi o Giacosa; — me entusiasmaba tras la evocación histórica y declamatoria de Rapisardi, Cavallotti o de Cossa, cuando no leía a hurtadillas las procaces composiciones sbolenfianas o los endecasílabos, entre revolucionarios o realísticos, de Olindo Guerrini...

Eran, estos poetas, el pan cotidiano de casi todos los estudiantes provinciales italianos de hace poco; hasta cuando, a la sombra protectora de Carducci, se agolparon todos los espíritus deseosos de una verdad más verdadera ,y ávidos de beber a las vertientes frescas de una inspiración al mismo tiempo, más humana y más moralizadora.

Era el tiempo en que, desde las llanuras asoladas de la Romaña, llegaban los primeros cantos rústicos de Páscoli, que empezaba a cantar la agreste belleza de la tierra natal; canto mezclado con no-



tas de un dolor profundo; de un dolor que debía acompañarlo siempre, hasta el sepulcro...

Confieso que la poesía de Páscoli no me gustó, en un primer momento; y no me gustaba precisamente por lo que tiene de más peculiar: por su lirismo naturalístico y geórgico. Era menester que el espíritu se enriqueciera con nuevos y más duraderos contactos con poesía de análoga inspiración; que leyera, por ejemplo, la "*Sensitiva*" de Percy Shelley, o volviera a musitar con delicia, las breves líricas heinianas, para que cambiara mi actitud frente a la obra de Páscoli, y pudiera tomar su volumen de "*Myricae*" (este sobre todo) para reconciliarme con sus versos y acostumbrarme con sus formas artísticas.

D'Annunzio, al contrario, se captó mi simpatía desde un principio: fué como una embriaguez deliciosa, como un sumergimiento en la corriente de sus versos, fascinadores y centellantes, de pedrerías y joyerías orientales, hasta que el trato más continuado y la lectura más reposada de sus libros, cimentó la impresión primera, despojándola de los entusiasmos puramente sensuales, para trocarse en complacencia de orden más alto, y respondiendo a un concepto más racional de estética literaria.

Mas volvamos a Páscoli.

La obra poética del autor de "*Myricae*" es muy copiosa y variada; va desde la lírica campestre, cuadritos de un valor virgiliano, a los lienzos de grandes proporciones, a manera de un homerida, de cuyo mundo se demostró conocedor amoroso y reconstructor abnegado. Fué poeta italiano, y habilísimo poeta latino; alternó los trabajos de poesía con los de prosa: filólogo y comentador de la "Divina Commedia"; analizó las líricas griega y romana, precediendo las colecciones con estudios sobre métrica clásica, y tratando la evolución de la lírica en Roma, que aparece como un producto de inestimable valor por sus aportes filológicos, sus interpretaciones felices, y sobre todo por haber penetrado el ánimo de dos poetas sin-



gulares, Catulo y Horacio, en forma tal que no puede ser superada ya...

La incompleta noticia de sus producciones, la falta de preparación necesaria para aquilatar en su justa medida el valor de la obra pascoliana, en su doble faz, poética y filológica; el ondeante perfil de su creación lírica, que abarca temas distintos como la impresión subjetiva y la interpretación reconstructora de un mundo tan alejado de nosotros: y en fin, ese peligro que se cierne encima de los incautos lectores, que toman la teoría crítica de las impresiones, por aquella de las impresiones "primeras"; confundiendo — al decir de Ruggero Bonghi — "la lógica de la fantasía con la ilógica del capricho"; todo esto me impedía encerrar las composiciones poéticas de Páscoli dentro de una fórmula y un juicio; aprisionar en las redes de un concepto ese Proteo multiforme, que es un poeta moderno, mezcla de primitivo y de refinado, de cantor inspirado y de coleccionista erudito.

No basta. Acostumbrado, por herencia, a la contemplación de la poesía como escultura, hallaba obstáculos infranqueables para comprender la poesía como música. A eso, se debe lo incomprensible que para muchos — y no para mí solo — resultase la poesía de Heine, por ejemplo, así como aquella de la "*Laus Vitae*" dannunziana: las composiciones del primero, como las largas líricas del segundo, se me aparecían como cantos vacíos de contenido y realidad, plenos de conceptos insípidos o sentimentales, vanamente disfrazados bajo el oropel de la frase poética y los tintes irisados de sus vocablos y de sus fantasías.

Los ecos de la vida moderna, las inquietudes características del alma contemporánea, su afán de penetrar la realidad cincundante, para hallar la respuesta angustiosamente esperada a nuestros pesares y a nuestras preocupaciones: todo este cúmulo de vaguedades y de ensueños, que caracterizan la civilización actual, tiene su eco vibrante en una que otra estrofa de Páscoli, como de Heine,

o de D'Annunzio; pero esas repercusiones son tan rápidas — y por decirlo con un ilustrado escritor — "tan etéreas e impalpables que, apenas han rozado la superficie de nuestro espíritu, cuando se alejan, dejando sólo cierta especie de polvillo sutil que es cosa imposible reducir al análisis".

Y en fin, el licor de la poesía dannunziana tan rico y variado; el súbito entusiasmo que despertaba en las almas juveniles y soñadoras el teclado sonoro del poeta de Abruzos, hacía resaltar más la humilde poesía bucólica del hijo de la romaña, quien, en vez de añadir su voz al canto desaforado que tenía la apoteósis del rey de la escena, prefería — al decir de Menéndez y Pelayo — "buscar un templo más apartado en donde sonaba la voz de un oráculo menos formidable..."

Es por esto, amigo lector, que te ruego me escuches con benévola simpatía, aún cuando el tono personal que asumo pudiera una que otra vez, molestarte un poco : es preciso que tengamos, todos, alguna pasión para poder interpretar a un poeta. Ahora bien: esa pasión está en mí, latente un tiempo, ahora clara y reciamente empotrada en mi espíritu: puedo, entonces, con toda tranquilidad seguir adelante en mi camino, desoyendo las murmuraciones de unos y las mal intencionadas apreciaciones de otros; puedo encarar un problema estético y adelantar una solución, a mi manera, desde que si los problemas pueden ser múltiples, múltiples también pueden ser las soluciones que se presenten.

No pretendo, y fuera risible creerlo, que mi criterio sea el mejor o el más acertado; pero no titubeo en declarar que es el que más sinceramente responde a mi condición cultural y a mis anhelos espirituales.

Y eso me basta.

———



EL MUNDO LIRICO DE GIOVANNI PASCOLI

Reputo procedimiento equivocado el que siguen algunos críticos, cuando tratan de clasificar la producción de un poeta, para darnos una idea exacta o aproximada; y si no fuera irreverencia hacia algunos de ellos, que más renombre han cobrado en la república literaria, no vacilaría en afirmar que, precisamente por ese concepto, fracasa su tan alardeada independencia de juicio.

Es lo que ocurre con Páscoli.

Frente a su obra poética, se dividen las opiniones y se torna oscuro el criterio que parecía dar resultados satisfactorios con otros poetas. Es que la poesía pascoliana por su contenido, su forma y su naturaleza, impresiona diversamente al lector, acostumbrado a un género más corriente de producción, máxime después de la avasalladora onda carducciana y de la creación de D'Annunzio, tan brillante, tan vasta, tan rica en matices y sobre todo, tan rebosante de motivos.

Giovanni Páscoli es el cantor franciscano de la Naturaleza; y empleo ese adjetivo a propósito, no sin notar de paso, que el poeta de "*Myricae*" siente la belleza de la realidad, e interpreta la palabra viva que brota de los seres y de las plantas, con una jovial pasión y con un sentimiento de adoración hacia el creador, como pudo experimentarlo el santo de Asís.

La vena pascoliana no es un río que atraviesa praderas floridas, llenando el valle con sus fragores iterados: es más bien remanso de aguas claras, sobre el cual se reflejan los copos de las nubes o las ramas de los árboles, y cuya vertiente se adivina apenas por las burbujas que encrespan su límpida superficie. No es canto entonado a plena boca, sino suspiro exalado con temor; no grito de dicha o que-

jido de dolor, pero murmullo de palabras velades de tristeza. Donde Carducci describe con pinceladas abundantes, y D'Annunzio se complace con análisis psíquicos; Páscoli traza limitados escorzos, crea frescos, fija una palabra, repite un motivo. No es un compositor, es un observador: bien pudo estampar al frente de su primer libro de poesías, la máxima del lírico romano: ''arbusta juvant humilesque myricae''; desde que nadie, en ese frenético siglo XIX había bajado la mirada al suelo, para complacerse con las cosas más humildes y comunes; realzando la virtud de la vida campesina, sentida con veneración de apóstol y no declamada con tonos retóricos.

Páscoli volvió a tomar el motivo sinfónico que Carducci esbozara en múltiples cantos; dió más amplio vuelo a la voz de la naturaleza circundante, reuniendo en haz poderoso los elementos, discordes y variados, de cuya unión resulta esa sensación de tranquilidad y de beatitud, que nos brinda la campiña.

Carducci fijó en sus ''*Odi Barbare*'' diversos aspectos del paisaje, disponiéndolo a manera de marco para el realce de sus pasiones:

''ecco:la verde Sirmio nel lucido lago sorride,
fiore de le penisole.
Il sol la guarda e vezzegia: somiglia d'intorno il Benaco
una gran tazza argentea...''

Entre sus cuadros campea siempre la figura del poeta, o se oye el latido de su corazón titánico: la naturaleza asiste y complementa la obra del poeta: es un canto tenue de oboe, en la poderosa sinfonía que se ensancha alrededor de la persona del artista. Lidia sonríe, Lálage suspira, Clelia ofrece la belleza de su cuerpo para que el poeta mida con el pié triunfal del hexámetro nuevas odas, o haga relumbrar la asclepiadea sobre su cabellera, como áurea corona...

D'Annunzio despliega la gala de sus dísticos para que resalte en ella la belleza de Victoria Doni, la muy amada:



"va pe'l sentiere ombroso la donna magnifica; e intorno
ecco, il divin soggiorno trema signoreggiato.

Parlan, fra le non tocche verzure, le cento fontane;
parlan soavi e piane, come feminee bocche..."

o revela, en el caer lento de la tarde otoñal, la angustia que oprime su corazón:

"autunno, io non sentii mai così forte
la tristezza che tu solo diffondi,
quante di me ne' tuoi boschi profondi
son cose morte tra le foglie morte!..."

Páscoli no hace eso: él no dobla el paisaje ante la hermosura de una mujer, sino eleva su sentimiento de amor, quema su grano de incienso en homenaje de la divina naturaleza. En sus poesías, el amor sentido como pasión dominante o como llama devoradora, no figura nunca; rara la composición en que el poeta se complazca en abrirnos su corazón o contarnos sus cuitas. Cuando por una u otra coincidencia, ese sentimiento asoma, sirve como medio secundario, para hacer resaltar a otro sentimiento más hondo: que sea el dolor, la desesperación, o la triste soledad que inspira el Hado que se cierne sobre la diezmada familia.

*
* *

Cada poesía es un pequeño poema en el cual retorna, con nota insistente, la idea que domina toda la obra de Páscoli y que podría hacer suponer en él al teórico de una doctrina ético-sociológica, con tendencias a un escepticismo moderado...

La Musa pascoliana es muy diversa de la de Carducci o de D'Annunzio; esquiva de todo ruido, parece complacerse en la soledad sombría de los bosques o en la contemplación de los espectáculos de la naturaleza. Cuando a su derredor todos entonan los himnos clamorosos de las muchedumbres ávidas de placer, él no quiere añadir su voz al coro desaforado que hace la apoteósis del poeta: prefiere apartarse de todos, buscando — según la noble expresión de un crítico español — "un templo más solitario, donde resuene la voz de un oráculo menos formidable". Alumno del vate toscano, aparta

humildemente la taza labrada, para beber en "su" vaso, aunque pequeño: contento de poder murmurar su palabra secreta al oído de quien quiere amablemente escucharle.

Es así cómo se debe leer a Páscoli. Corazón herido en sus afectos más caros, el ala de la Muerte cobijóle desde la infancia, dejando en la fantasía del adolescente una impresión que no borrarán los años, junto con una amargura que no endulzará ni el afecto de sus hermanas, ni el decurso de los años, ni los halagos sutiles de la Gloria.

Hubo quien consideró la actitud pascoliana, como una forma de romanticismo, trayendo a colación hasta Leopardi y Manzoni; y también hubo otros que le llamaron poeta idílico o último árcade... Son clasificaciones que carecen de lógica; puesto que pretenden aferrar la poliédrica y cambiante musa de Páscoli, y ofrecérnosla encerrada en una fórmula, como si en vez de un alma, se tratara de un coleóptero fijado para siempre en las vitrinas de un entomólogo. Error que han cometido estudiosos de valor, y en el cual cae también un crítico que, hoy por hoy, aspira a ser el más representativo y autorizado de Italia: Benedetto Croce.

El esteta italiano dedica a Páscoli un largo capítulo del cuarto tomo de sus "Ensayos", no sin poner de manifiesto una cierta prevención en contra del poeta de Romaña, prevención que no valen a disminuir, ni las hábiles reticencias, ni el esforzado análisis a que somete todas y cada una de sus composiciones. Diríase que Croce ha olvidado, aquí, todo lo bueno que ha dicho o propósito de Carducci, y la defensa apasionada de su medio coterráneo D'Annunzio, no obstante simule para este último, cierto desdén fundado en nebulosos motivos estéticos, que no alcanzan a despejar, en el ánimo del lector, la sospecha de un mal disfrazado partidismo.

Croce toma una poesía cualquiera de nuestro autor y despiadadamente la diseca, desarticulando sus partes, vaciándolas del sutil encanto que la vuelve atrayente al oído del lector; se complace en

aislar una idea, y luego otra, para ver cuál ha sido la idea-madre y cuáles son las repeticiones inútiles y las amplificaciones superfluas. Mutila el cuerpo sobre la fría mesa anatómica y después de haber dado la muerte al organismo, que antes se movía en la plenitud de la vida, se vuelve hacia el público de su imaginario anfiteatro, para decirle: "¿Veis? aquí no había más que tejidos inertes o músculos excesivamente desarrollados; para vivir, habría bastado mucho menos..." Y Croce olvida que, en otras ocasiones, con justiciera imparcialidad, había contestado a unos críticos, o inhábiles o excesivos, que la obra de arte debe considerarse tal como surgió del espíritu del artista, dejando a un lado consideraciones éticas u oportunistas, para examinar si la obra, en sí, nos da la sensación del goce estético que revela la expresión lograda.

Tratándose de Páscoli, nada le satisface; el desarrollo de una lírica le resulta ora artificioso, ora superficial; y obsesionado por el esquema retórico con el cual piensa encasillar al artista, no escatima prueba dialéctica para condensar en una formulita toda una vida de actitud creadora. Así, se esfuma el encanto de ese mundo poético, tan bello y tan suavemente triste que Páscoli creara, para complacencia de su espíritu inquieto; entre los dedos del coleccionista,la flor pierde fragancia y colorido: es hierba seca que ya no recuerda la pradera en que vivió, palpitando bajo el canto nocturno y el titilar sereno de las estrellas...

Yo no diré que "toda" la obra pascoliana sea perfecta: sino que refleja con fiel claridad, la concepción propia del misterio de la vida, como la tuvo el artista; su mundo poético, esencialmente lírico, nos sugiere ideas de belleza, de gracia, de resignación y de tristeza. Todo lo que el poeta ve, fuera de su espíritu, y todo lo que palpita en el lejano mundo homérico, se resume en una peculiar filosofía, entre confiada y escéptica, que quiere decir: la Vida es buena, de por sí, pero los hombres la echan a perder, con sus pasiones, y con sus bajos instintos... Su poesía está llena de pensamientos delicados y tris-

tes que resuenan en boca de los personajes, y que pueden resumirse, en una contemplación del mundo tal como lo dijo Esiodo a los antiguos pastores:

> *"o sol com'ora anco é felice*
> *l'uomo infelice: s'egli dorme o guarda:*
> *quando guarda e non vede altro che stelle,*
> *quando ascolta e non ode altro che pianto..."*

"Myricae", *"Poemi Conviviali"*, *"Canti di Castelvecchio"* son, en orden decreciente, los gritos de dolor o las palabras de resignación que Páscoli entrega al lector, desprevenido, obligándolo a cerrar el libro y recogerse en un instante de meditación.

Son palabras que vienen de muy adentro; sentimientos profundos, o por lo menos, muy sinceramente sentidos. Es por eso, para que no se desvanezca la sutil sugestión que esa poesía ejerce en el espíritu ,que no acepto yo el juicio del que, buscando acá y allá imágenes y fragmentos perfectos, rompe la armonía que corre viva a través de toda la obra... Bien es cierto que no todo, en ella, es fruto de una inspiración genuina e inmediata; que algo hay que aparece intencionalmente querido; pero aún aquello que así se me presenta, me toca igualmente de cerca, y poco me interesa averiguar si ese contacto se verificó en el cerebro, o si me llegó directamente hasta el corazón.

LA POESIA DEL DOLOR

Casi todas las poesías de Páscoli tienden a darnos una representación espiritual de la realidad; son cuadritos en los cuales el artista hace resaltar, ahora un sentimiento, ahora otro, con una finalidad única: sugerir ideas de paz o de amor; conquistar la compasión para sí, o la benévola indulgencia para los demás. La mirada del poeta no se fija en el paisaje, en busca de un motivo que exprese su pensamiento dominante: es más bien la tierra, el arte, la Naturaleza toda, la que ofrece respuestas a la pregunta interior, o que resuena fielmente en las cuerdas quejumbrosas de su lira.

Conocida es la historia de la muerte trágica del padre de Páscoli.

Una tarde, mientras volvía a casa de regreso de su noble misión (era médico) el Dr. Ruggiero Páscoli fué alevosa y cruelmente asesinado. Nadie supo decir el nombre del asesino y la causa que dejó huérfanos a muchos niños y desamparada a la pobre viuda: el misterio, a veces lleno de sugestivas alusiones de tiempo y de lugar, ocultó para siempre el trágico suceso, dejando en el alma del hijo Giovanni, del poeta, una impresión que nunca más se borró. Fué esa impresión, mezcla de piedad, de horror y de desesperación, la que cobijó la larga vigilia de la *"nidiata"*, y que añadió a la lira del cantor, una cuerda más: quizá la cuerda que debía transformar un himno de alegría despreocupada, en un canto lleno de honda melancolía...

*
* *

Ese sentimiento de tristeza y de trágica solemnidad, da materia a tres composiciones, *"Un Ricordo"*, *"La Cavallina storna"* y

"*Il giorno dei morti*", que han sido variamente juzgadas, pero en las cuales el crítico encuentra una nota sincera de alta emoción, junto con una representación de los estados interiores del poeta, que alcanzan una expresión lírica de intenso valor.

El recuerdo persiste y, frente a la muerte horrorosa, los episodios más insignificantes, cobran para el espíritu del poeta, un aspecto de fatalidad que llena el verso de vibraciones misteriosas... En el momento preciso en que el padre está por subir al "sulky", abandonando la casa a la que no volverá jamás, la más pequeña de las hijas toma su bastón, como para retenerle, rompiendo en sollozos. No quiere que el padre parta, quizá presagiando la desgracia próxima. Y ese episodio infantil se colorea con las notas de la más alta poesía familiar, en la fantasía encendida del poeta, que revive los instantes aciagos. El tacto leve de la pequeña mano, se vuelve motivo de delicadas imágenes líricas, tendientes a interpretar la fuerza ciega del instinto y darle expresiones de refinada dulzura.

El padre sintió el contacto de la pequeña:

"e un poco presa egli sentì, ma poco
poco la canna, come in un vignuolo,
come v'avesse cominciato il nodo
un vilucchio o una passiflora..."

"*La cavallina storna*", en las disposiciones de sus versos y en el tono épico que la domina, es una poesía que ha encontrado críticas, que no doy por justificadas.

En efecto, no alcanzo a ver como y porqué el "metro turbe la inspiración", médula de la poesía; y es, en verdad, un criterio tan arbitrario, máxime en el crítico a que me refiero, desde que él ha sido el campeón de la campaña en contra de la clásica y tradicional teoría de los géneros y de las especies literarias, sobre las cuales dijo cosas muy justas y atinadas... Fuera lógica la observación si se nos hubiera demostrado en forma convincente que el metro usado en "*Cavallina storna*" altera o deforma la línea melódica, violentando la primitiva inspiración poética; pero nada de eso. El crítico

expresa, aquí, una impresión individual propia, sin que el lector quede convencido del ataque llevado a la composición. La cual, a confesión del mismo crítico, contiene "el núcleo de una gran poesía". En resumen: habría en esta composición, el defecto que se nota en las demás cosas de Páscoli: "una descripción inicial, una alocución verbosa de la madre, distribuida en cuatro partes, y largos silencios..."

Pero, ¿por qué sería un defecto la descripción inicial? ¿Por qué criticar la alocución de la madre, y sobre todo definirla "verbosa", cuando ese monólogo es un desahogo natural del amor materno, y toda la poesía, como todas las composiciones del mismo autor, demuestran sus simpatías hacia ese género de repetición, esas variaciones de temas melancólicos, que son tan propios de la Musa pascoliana? ¿Por qué señalar como defecto, aquello que justamente nos da el carácter más peculiar del modo de versificar de Páscoli? Esas repeticiones, esos "*da capo*", que manifiestamente objeta Croce, nos parecen recursos artísticos, destinados a conseguir un determinado efecto melódico: la tristeza recurre a cada período, la indulgente simpatía que para ese "tema" manifiesta el poeta en muchas de sus composiciones, aún en aquellas de más alto vuelo o de reconstrucción histórica, como en los "*Poemi Conviviali*".

Y en fin, preguntémonos: ¿esa composición nos conmueve? ¿Nos da el escalofrío que Páscoli sintió, cuando a su fantasía encendida acudía el fantasma de la inspiración poética? Yo no titubeo en contestar afirmativamente.

Páscoli consigue su efecto: ya se trate de tristeza, ya describa un sentimiento de amor, o de desesperación. Su poesía, fuerte de temas musicales, desdeña el acostumbrado camino y abandona los recursos de la vieja escuela: él canta siguiendo la voz interna que habla a su corazón. Con esto, no entendemos justificarlo: hay lunares, y muchos, en la producción de Páscoli. Pero ¿cuándo se ha visto que todo en un poeta sea perfecto? ¿Cuántos cantos de la "*Comedia*" no abandonaríamos a la teología, sin el temor de haber ofen-



dido o desdeñado — o peor aún — profanado, el genio de Dante?...

*
* *

Estas observaciones vienen a propósito para leer y gustar *"Il giorno dei morti"*, pues en ella parecen hallarse reunidos todos los defectos y todas las características de la poesía pascoliana, poesía que yo llamaría del dolor.

Con ella, se abre el volúmen de *"Myricae"* y es la composición que por su ímpetu lírico y su representación de la familia enlutada, mayormente contrasta con el resto de las poesías, verdaderos cuadritos de sabor virgiliano, que calman el corazón y exaltan el espíritu. Y antes de la poesía, el prefacio mismo refuerza el significado votivo de la dedicatoria: "A Ruggiero Páscoli, mi padre".

El poeta quiere justificar la nota fúnebre de su canto y sella su confesión con estas palabras, harto significativas: "Questa é la parola che dico ora con voce non anco ben sicura e chiara, e che ripeteró meglio col tempo: le dia ora qualche soavitá il pensiero che questa parola potrebbe esser di odio, ed é d'amore".

A través de la dulzura de la naturaleza que él penetra y canta como para refugiarse en ella y olvidar a la Vida, el dolor llega de todas partes, mezclado, confundido con los rumores de la campiña. La memoria de sus queridos está presente en el pequeño poema, que es su obra más perfecta por la potencia evocadora que todo lo compenetra, y que raya en la alucinación.

Son unos tercetos a través de los cuales las lágrimas caen amargas y cálidas, llenas de sollozos y de gritos angustiosos, con un rumor monótono de lluvia que cae a cántaros. El, delicado y minucioso pintor de cuadritos, sabe elevarse aquí, a la más trágica grandeza.

Comienza la visión.

Primero es el ciprés que sacude su copa al viento huracanado:



"vedo nel cuore, vedo un camposanto
con un fosco cipresso alto sul muro..."

Luego la mirada se dirige hacia la casa paterna:

"o casa di mia gente, unica e mesta,
o casa di mio padre, unica e muta,
dove la inonda e muove la tempesta;

o camposanto che sí crudi inverni
hai per mia madre gracile e sparuta,
oggi ti vedo tutto sempiterni,
e crisantemi..."

Toda la familia está ahí:

"stretti tutti insieme,
insieme tutta la famiglia morta,
sotto il cipresso fumido che geme..."

como cuando, en las plácidas tardes, los niños se reunían alrededor del fogón, para escuchar el cuento maravilloso de la boca de Margarita, la mayor de las hermanas:

"o miei fratelli ne la notte oscura
quando il silenzio vi opprimeva, e vana
l'ombra formicolava di paura;

io veniva leggera al vostro letto:
— Dormite! — vi dicea soave e piana:
voi dormivate con le braccia al petto",

y ahora ella tiembla, sola,en el atúd, sin que nadie la consuele de su solitaria virginidad:

"voi cresceste, mentre quí, per sempre
io son rimasta timida fanciulla..."

Se oye otra voz: es el padre que llama a sus hijos, y cuenta el terrible momento en que sintió la sangre tibia regarle el rostro y con horrenda sacudida, sintió *"frangersi la vita viva delle vostre vite!"*

Santiago, que, cuando dividía los panes, *"serbava — il piú piccolo a lui che era il piú grande"* y ocultaba las lágrimas rebeldes para no entristecerles:

"ma non per me, non per me piango; io piango
per questa madre che, tra l'acqua spera,
per questo padre che desía, nel fango..."

Y en fin, la madre.

Ella está sentada entre los suyos, meciendo en sus rodillas dos niños no nacidos: dice a los muertos que rueguen por los vivos, por las dos hijas que en ese momento están cosiendo para ganarse un poco de pan y que pensarán, con profundo suspiro, en la paz de un olvido que no tiene límites.

Esa invocación ardiente, desesperada a la paz, cierra el poema del dolor, en el cual Páscoli trasfunde su alma y reafirma su optimismo, su fe ciega y heroica, su amor ilimitado a la Humanidad, que recorre fatigosamente la ruta que le señala el Destino.

''Ora, in ginocchio, pregano Maria
al suon delle campane, alte, lontane,
per chi quí geme, e per chi resta in via

lá; per chi vaga in mezzo alla tempesta;
per chi cammina, cammina, cammina,
e non ha pietra ove posar la testa...''

Es con la imagen dulcísima de la madre con que se concluye el formidable poema:

''pietá pei figli che tu benedivi.
In questa notte che mai non declina,
orate requie, o figli morti, ai vivi!...''

Páscoli nos ha dado composiciones más homogéneas, más simétricas, según el deseo del crítico aludido, más artísticas, quizás: pero nunca superó la fuerza y la emoción de aquel instante en el cual su alma misma se nos revela, manando sangre por todos los misteriosos espasmos del recuerdo.

LA FLAUTA DE PAN

Todas las voces de la naturaleza resuenan en esta poesía: las graves del hombre, las alegres de los pájaros, las tristes del viento en las noches frías del invierno... Y de todas esas voces, una idea se desprende, siempre: la bondad fundamental de los seres vivos, la lucha incesante que los hombres sostienen en contra de los bajos instintos para el triunfo de la verdad.

La sensación inmediata de la Naturaleza halla en Páscoli la expresión más sincera, en la onomatopeya con que engalana algunas de sus poesías. Pero no hay que atribuir a esa peculiaridad, la trascendencia que muchos le han dado, y menos aún, achacarle los defectos de que se han hecho culpables — como siempre — los fanáticos imitadores. Croce trata de justificar el uso de las onomatopeyas siempre que no sea excesivo, y que no oculte la tendencia hacia esa disposición asinfónica que residiría, según él, en el poeta de Romaña. Pero, aparte esa opinión, esbozada en forma demasiado genérica, Páscoli echa mano de ese recurso, al que conoció el mismo Aristophanes, consiguiendo efectos maravillosos: bastaría leer, por ejemplo: "*Dialogo*" y "*Nozze*", para convencerse de lo medido que el poeta resulta, cuando intenta reproducir el alegre canto de los gorriones o el rápido chirrido de las golondrinas, o cuando fija en tres versos la escala cromática del ruiseñor, para compararlo con el sordo y apagado comentario de las ranas, envidiosas de tanto virtuosisimo. No hay, en esas composiciones, ni exceso, ni complacencias, ni asinfonismo: es "un pezzo di bravura", del cual Páscoli justamente se complace, como frente a una tentativa plenamente conseguida.

Por lo demás, no tan sólo los animales conversan con el poeta:

es la tierra, el paisaje, los distintos aspectos del día, todo lo que de súbito impresiona la fantasía de un sensitivo, lo que dice a Páscoli palabras misteriosas.

*
* *

En *"Con gli angeli"*, es la muchacha que sonríe levemente, cosiendo su ajuar de esposa: ¿en qué está ella pensando? ¿qué ve? Es una acuarela delicada que el poeta reproduce:

"Erano in fiore i lilla e l'ulivelle;
ella cuciva l'abito di sposa
né l'aria ancora apría bocci di stelle,
né s'era chiusa foglia di mimosa:

quand'ella rise; rise, o rondinelle
nere, improvvisa; ma con chi? che cosa?

rise, cosí, con gli angioli; con quelle
nuvole d'oro, nuvole di rosa..."

Ahora es el canto del cocuyo:

"Dov'era la luna? ché il cielo
notava in un alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla.
Venivano soffi di lampi
da un nero di nubi laggiú;
veniva una voce dai campi:
Chiú..."

La Naturaleza armoniza, a veces, con especiales estados psicológicos, confiriéndoles tanta fuerza expresiva, que el lector no podría con seguridad distinguir, donde está el tema principal y donde empieza el comentario. Hay fusión de las partes y hay esa belleza grácil en su tenuidad, que nos da la sensación de algo íntima y plenamente acabado.

¿Recordáis la musical octava de *"Orfano"*?

"Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca:
Senti: una zana dondola pian, piano.
Un bimbo piange, il piccol dito in bocca;
canta una vecchia, il mento sulla mano.
La vecchia canta: Intorno al tuo lettino
c'é rose e gigli, tutto un bel giardino.
Nel bel giardin il bimbo s'addormenta:
la neve fiocca, lenta, lenta, lenta..."



*
* *

La influencia de la poesía pascoliana no puede revocarse en duda: ella ha sido amplia, siempre fecunda y útil, desde el punto de vista artístico. En efecto, la ablución que Páscoli hace con espíritu sereno, en las aguas cristalinas de la naturaleza, debía de considerarse como un movimiento de reacción a la desbordante poesía cerebral, que había sido en parte corregida por la estética carducciana, pero que continuaba arrastrando en sus aguas fangosas, todos los detritus de una poética que se había aislado en su mundo interior, rompiendo todo contacto con la realidad circundante... D'Annunzio, lo veremos en seguida, lejos de aminorar ese defecto, debía de llevarlo hasta sus más extremas consecuencias. Así y todo, excepción hecha de los infaltables imitadores y del celo exuberante de sus discípulos, la técnica y la estética de Páscoli surtieron muy buenos efectos: se sintió en la poesía de esa década ,como una aura fresca y perfumada de humanidad, que agradaba, y de la que se complacía todo lector entendido. No eran sólo elucubraciones espirituales, sino armonía entre el reino del espíritu y el de la naturaleza. Volvíase, si la expresión no fuera excesiva, al tiempo de los líricos griegos y a su sensibilidad; a la serena contemplación de los seres humanos y del ambiente en que se movían.

No faltó, empero, quien llevado por el afán de una hipercrítica dañina, no se excediera en la expresión rigurosa de la tendencia pascoliana. Mientras para algunos esa poesía era como una fresca alegría, como una brisa primaveral cargada con los olores de la tierra vegetante, y sonora de cantos de pájaros, para otros fué como la señal de una artificiosidad que llevaba al barroquismo, exagerando una impresión de infantilidad que creía poderse resumir en el gorjeo de los ruiseñores, o en el sentimiento de un francescanismo no espontáneo.

A pesar de todo, Páscoli hizo — al decir de más de un crítico — en la lírica italiana, lo que hicieron Schubert y Schumann en

el *"lied"* alemán: en una edad de artificios escolásticos, volvió a sumergirse en las eternas vertientes del canto popular, preguntándoles el secreto de su ingenuidad. Y no es que hubiera, en ello, esa falsedad que todo lo deforma; el poeta de Romaña no se excede nunca en sus composiciones. Observa atenta y amorosamente el paisaje, hallando siempre el motivo que resuena en su mundo espiritual, lisa y espontáneamente, sin esfuerzos retóricos o sin deformaciones de la realidad, al igual de la cuerda del violín que provoca las vibraciones misteriosas de la cuerda similar del arpa, que está enfundada, en el ángulo más apartado de la sala... Es ese espontáneo sincronismo estético, el que agrada en Páscoli, puesto que la impresión que se deriva, no es el precipitado de un análisis artificiosa de los sentimientos del individuo, sino residuo natural de una introspección, ayudada y favorecida por la mirada atenta de un observador, enamorado del paisaje que lo rodea.

*
* *

Así se presenta a la fantasía del poeta esta *"Alba festiva"*:

" Che hanno le campane,
che squillano vicine,
che ronzano lontane?

E' un inno senza fine,
or d'oro, ora d'argento,
nell'ombre mattutine.

Con un dondolio lento
implori, o voce d'oro,
nel cielo, sonnolento.

Tra il cantico sonoro
il tuo tintinno squilla,
voce argentina: — Adoro,

adoro. — Dilla, Dilla
la nota d'oro. L'onda
pende dal ciel tranquilla.

Ma voce più profonda,
sotto l'amor rimbomba,
par che al desio risponda:

la voce della tomba."



Todo, todo lo que el poeta vé y siente, todo lo que vive su vida en el mundo que al poeta rodea, es materia incandescente que va a fundirse en el crisol de su fantasía excitada. Pero, mientras el poeta — ¿recordáis a Carducci? — es el herrero que forja en el yunque de su poesía, hojas de temple toledano para las espadas y las saetas envenenadas, en el cantor de Romaña es el químico que descubre los diamantes por entre la escoria de la materia. Todo se transfigura en sus manos: la charca fangosa refleja los rayos de la luna, y un poco de cuarzo se transforma en un cristal con sus vetas irisadas.

He aquí develado el misterio:

''io vo per via guardando e riguardando,
solo, soletto, muto, a capo chino:
prendo un sasso, tra mille, a quando a quando:
lo netto, arroto, taglio, lustro, affino:

chi mi sia, non importa: ecco un rubino;
vedi un topazio; prendi un'ametista...''

Siempre y en cada ocasión propicia, se revela el instinto bueno de la Musa pascoliana, en la que la sensualidad no asoma nunca, sino recatada y medida. La llama del amor no alcanza a quemar la verde frescura del jardín en que vive el poeta, sino una que otra vez sube hasta los labios, la voz que se ocultara en lo más hondo del corazón. La producción de Páscoli nada nos dice de sus simpatías o de sus amores: hay algunos pasajes en que el poeta nos pone a parte de sus secretos, con un dejo de melancólica ternura. Son confidencias, como cuando se detiene en gustar la sensación que le diera alguna buena y gallarda moza del campo:

''Felici i vecchi tuoi; felici ancora
i tuoi fratelli; e più, quando a te piaccia,
chi sua ti porti nelle sua dimora,
o reginella dalle bianche braccia!...''

Y cuando Páscoli, queriendo darnos la impresión del mundo homérico, se complace en contarnos, analizando con refinamiento de estilista, alguna pasión del tiempo lejano, aún en este caso, el poeta



no sabe sino hablar con recato y medida. Le falta, empero, una cualidad esencial: la suprema inocencia de los tiempos heroicos de la Grecia fabulosa, esa exasperada sencillez en las pasiones, que nos representa el ciego rapsodo, con la soberana impudicia de las diosas del Olimpo pagano. Páscoli no consigue ser ni ingenuo, ni humano; de esa humanidad primitiva; es un moderno que no olvida nunca el tumulto de su corazón y la preocupación de sus combates espirituales. Debajo del agua límpida y tranquila, se mueve la correntada turbia y violenta.

*
* *

En los *"Poemi Conviviali"* tan admirados, hay episodios de un arte refinado. La fantasía de Páscoli ha sabido aprovechar la enorme cultura filológica que le valiera, repetidas veces, el triunfo en los certámenes clásicos de Amsterdam; nos ha dado en *"Anticlo"*, por ejemplo, un comentario musical de la Odisea, que a no ser obra refinada de un moderno, no desdeñaría la pluma hábil de un homerida. *"Anticlo"* es un guerrero que, junto con Ulises, se encerró en el gran caballo de madera, para poder penetrar a Troya y facilitar el saqueo de la ciudad. Durante la espera angustiosa, la voz de Helena de Esparta, que se parece a aquella de la esposa de Anticlo, está a punto de traicionarlos, pues Anticlo olvidado del lugar y de las circunstancias, cree que su mujer lo esté llamando y quiere contestarle...

"E con un urlo rispondeva Anticlo,
dentro il cavallo, a quell'aerea voce,
se a lui la bocca non empía col pugno
Odisseo, pronto..."

Luego, la larga noche, en el vientre del caballo, mientras afuera se oye el canto de las sacerdotisas troyanas, y adentro no llegaba *"che il loro corto anelito nel buio"*; en fin, el saqueo de la ciudadela, con pinceladas sobrias y con toques de espiritual grandeza.

Anticlo cae herido de muerte: y sintiendo el próximo desfallecimiento, pide que venga Helena, para que al conjuro de su voz,

de la *"voce... che suonava al cuore — come la voce dolce piú che niuna, — come ad ognuno suona al cuor sol una"*, tenga el moribundo, la ilusión de expirar entre los brazos de su esposa. Y he aquí cómo Páscoli nos describe la fatal mujer de quien se admiraban los viejos habitantes de Ylion, según nos lo contara Homero: los versos pascolianos son una música persuasiva, que comenta y subraya con pasmosa evidencia la triunfal belleza de la esposa de Menelao."

"E cosí, mentre giá moriva Anticlo,
veniva a lui con mute orme di sogno
Helena. Ardeva intorno a lei l'incendio,
su l'incendio brillava il plenilunio.
Ella passava tácita e serena
come la luna, sopra il fuoco e il sangue..."

Toda la espiritualidad que rodea la Helena de Páscoli, desaparece ante aquella otra Helena que D'Annunzio nos pinta al principio de su *"Maya"* y que revela la característica sensual del poeta abruzés, cuya fantasía no se enciende sino ante fantasmas preñados de un sentido corpóreo y animados de un profundo sabor sensual que desconcierta. El dirá:

"Ahi, fior di bianchezza sublime
che alle Scee mirarono i vegli!..."

como compadeciéndose ante la desvastada belleza de la hembra griega, cuyas miserias analiza, con la misma complacencia con la cual recuerda los pasados esplendores:

"poi fu polluta per notti
e notti, tra il sangue e l'incendio,
dai centurioni di Roma,
premuta fu sotto le squame
delle loriche pesanti.
Punsero l'ispide barbe
la sua mammella rotonda
che dava la forma alle coppe
d'avorio pei conviti
dei re. Nel suo ventre convulso
ruggire s'udí la lussuria
come rombo in conca marina..."

En *"Anticlo"*, al contrario, la mujer aparece como envuelta en un velo de ensueño, que deja intacta la exquisita feminilidad de la fatal argiva; ella pasaba *"tácita e serena"*, así, con dos adjetivos

solos, suficientes a darnos un retrato completo, sin los detalles de la técnica dannunziana. Más sintética y más eficaz; aquí, el contraste entre uno y otro poeta, se revela con improvisa rudeza.

Anticlo vé la hermosa mujer acercarse, y en el preciso momento en que la griega está por abrir los labios para pronunciar el consuelo que de ella esperaba el moribundo, he aquí que Páscoli, con atrevido rasgo, se substituye al héroe en trance de muerte, para dedicar a la mujer hechicera un inesperado y postrero madrigal:

"No — disse — voglio ricordar te sola!"

EL FILOLOGO

Como Carducci, su maestro, también Páscoli vivió la vida de la cátedra, estudiando con detenimiento y fruición los grandes períodos de la literatura mundial. Pero, mientras el primero dedicó su actividad magistral a ilustrar y comentar la historia de las letras patrias, Giovanni Páscoli, en el cual la pasión para la filología se revelara con señales inconfundibles, se lanzó al descubrimiento del mundo y de la civilidad greco-romana.

Toda su vida, puede decirse, fué gastada en pro de los poetas clásicos, líricos y épicos: el dominio del latín y del griego fué la llave de oro que permitió al investigador la entrada a los jardines misteriosos en donde la Poesía vive, con su corte de amor, entre la gloria de los cielos y el susurro de los bosques. Ningún otro, quizá, pudo alcanzar ese dominio pleno de la filología clásica, que en Páscoli se nos revela con señales certeros de una comprensión íntima y completa.

Véanse sus dos volúmenes: *"Epos"* y *"Lyra"*. En aquél, el italiano estudia con deleite y prolijidad, el mundo épico griego, anotando los dos poemas homéricos, como para que nada pudiera ya añadírseles: en este, comenta los dos príncipes de la lírica romana, Catulo y Horacio, no sin hacer resaltar con justa complacencia, el método seguido en la formación de esa antología de poetas latinos que va desde los viejos Cantos Salios hasta Marcial, no sin tocar a Séneca, Petronio, Stacio, para terminar con Ausonio y Prudencio. Toda la producción de valor, está amorosamente estudiada y — lo que más vale — está colocada en su marco, con conocimiento completo del ambiente en que cada autor vivió, y una aclaración de los estados psicológicos que responden a cada composición poética.

Uno y otro libro están destinados a los alumnos de las escuelas secundarias. No son, solamente, obras de crítica, sino a la vez, textos escolares.

Páscoli defiende con mucha habilidad su método que se aparta de la rutina seguida hasta entonces en Italia. Reivindica para sí la facultad del crítico, del educador y del esteta. Contrariamente a cuanto suele repetirse en los prefacios de todos los manuales, él sostiene que no debe acercarse a las literaturas antiguas tan solo bajo la veste y con la lupa del crítico; pues "cuando hubiéramos aclarado, iluminado, reconstruido, por ejemplo, el Coliseo, no quedaría otra cosa para hacer, sino demolerlo..." La obra de arte no está frente de nosotros, exclusivamente para ser conocida, analizada en sus menores detalles: ella tiene un elevado valor para el espíritu humano; tiene una virtud propia, no por antigua, sino por encima de esa mera circunstancia. Mientras, pues, la crítica nos dice que ella ha aclarado, reducido su verdadera lección, estudiado su génesis y su desarrollo, queda todavía algo muy importante que aprender de ella:.y es la lección que calladamente nos da con su sola existencia de pura belleza, y que ninguna mirada fría de crítico puede apreciar, si a ello no está añadido ese elemento imponderable que se hospeda en las almas exquisitas y artísticas: el valor gnómico y estético que de aquella se desprende, como la aureola luminosa que revela la existencia del fósforo , en una estancia obscura... La crítica, por ende, no es ya un fin, sino un medio; o en otras palabras: la crítica está hecha para la literatura, no ésta para aquélla.

He aquí, en pocas palabras, encerrado todo el breviario de la estética pascoliana.

*
* *

Este criterio abre al antologista y al comentador senderos desconocidos para transformarlos en las manos del poeta, en un instrumento delicado que permite gustar cada verso y entender la

expresión más oculta en cada composición poética.

Se nota pronto que Catulo es, entre todos los líricos latinos, el que más atrae la mirada de Páscoli. Lo cual no deja de tener su explicación, atenta la naturaleza del estudioso, y ese tono de tristeza apasionada que caracteriza al joven veronés. Además, otras semejanzas y otras analogías podrían, quizá, hallarse entre ambos, si quisiéramos ahondar un tanto el análisis de estos dos cultores de las Musas. En Valerio Catulo, lo mismo que en Giovanni Páscoli, la apacible vida provinciana imprimió un sello inconfundible que no borrarán, para aquél, las comodidades de la metrópoli y la amistad dc los más claros varones de Roma; como para éste, la vida de las ciudades populosas, los halagos de la cátedra, que antes ocupara el vate de la nueva Italia.

Y no es eso todo. En las composiciones catulianas, aún en aquellas en las cuales más alta resuena la nota de la pasión, se siente como el hálito de la libre campiña y, en los momentos de más intensa conmoción, se revela aquella innata sencillez descriptiva que es propia de los amantes de la vida agreste y de los observadores de la santa naturaleza. En Páscoli, ese detalle toma una importancia absoluta, pues en él calla la pasión amorosa: en el poeta de Romaña el pudor y la horfandad prematura, sofocaron la natural tendencia erótica, que asoma de un modo indirecto. Y como si esto no bastara, la misma producción poética de Catulo, se asemeja a la de Páscoli, por su fragmentariedad y su sintética expresión; se trata, casi siempre, de poesías breves, verdaderos cuadritos: a las *"Myricae"* del italiano, corresponden las *"Nugae"* del veronés...

Esa simpatía y esa correspondencia sentimental, explica el acierto del comentario. No hay expresión que no esté fijada, y palabra que no encuentre un analizador pulcro. !Qué coincidencia más afortunada, esta, de que un poeta comente e interprete las emociones de otro poeta! El lector consigue, así, un doble goce estético: a la

sensación directa del original, se añade la imagen artística suscitada por la palabra evocadora del filólogo.

*
* *

Elijo dos momentos, entre tantos: uno de melancolía (XXVII) y otro de celoso despecho. (LXXVII).

Páscoli sagazmente glosa: "Catulo no es feliz. El banquete está en su pleno fervor; aparece el copero con el falerno, añejo, seco, un tanto amargo, después de cuyos primeros cálices estalla el tumulto y vuelan entre el clamor los *"scyphi"*. Catulo, al que el convite no ha hecho olvidar los pesares, como ve al novel escanciador le grita: dame vino, viérteme *"cálices amariores"* para el más fácil olvido; y apártese el agua, enemiga del vino": *"vini pernicies"*, pues aquí, sólo debe reinar el puro hijo de Thyon..." Compárese este trozo (observa el comentador) con la estupenda elegía de Tíbulo, en donde Ligdamo, que busca el olvido en el vino y en el clamor del banquete, no consigue apartar la imagen de Neera; se enternece, suspira, seca sus lágrimas y amonesta a los demás para que no presten fe a la mujer, y haciéndose el fuerte: *"tu, puer, i liquidum fortius adde merum"* vé, tráeme vino más fuerte y mero..." Catulo está todo aquí, en esa elegía...El cantor de Neera, por supuesto, sintió en los siete endecasílabos catulianos, el grito del dolor y del amor resonar al unísono".

Ahora no es el triclinio: Catulo, enamorado, mira desde la terraza de su casa en dirección a la casa de Clodio, en el Aventino. Y Páscoli comenta: *"Cuyus esse diceris?"* ¿de quién se dice que eres la querida? habíale preguntado Catulo con cierto aire presumido. He aquí: Clodia era llamada la Clodia de Caelio Rufo... Este, amigo de Cicerón y del poeta, era orador violento y había alquilado una casa en el Palatino, y propiamente en la *"insula"* de Clodio, hermano de la mujer amada por Catulo. El jardín era común a

las dos casas: eso permitió que el joven elegante y aquella que Catulo debió luego llamar "*quadrantariam Clytaemnestram*" se amaran... Catulo conoce, ahora, la causa de la repentina frialdad de Lesbia".

Así, por el arte nobilísimo de un filólogo poeta, los misterios de un alma como la del joven veronés, cobran a través de tantos siglos, un sabor de actualidad y se nos torna fácil y agradable, la lectura de los pergaminos en los cuales Catulo grabó, para la eternidad, las voces más secretas de su corazón...

"Quede para Horacio — observa Páscoli — la gloria de haber hecho la poesía más bella y perfecta, y reconozcámosle a Catulo el mérito de haber compuesto la poesía más viva y más sentida".

Páscoli tenía razón.

EL "IMMAGINIFICO"

A los once años de edad — había nacido el 12 de marzo de 1864, en Pescara, — Gabriel D'Annunzio escribía a su padre, el Comm. Francesco Paolo, una carta rebosante de propósitos y de expresiones filiales, desde su residencia en el Colegio Cicognini de Prato, en fecha abril 25 de 1875.

Decía: "Habréis ya leído mis cinco cartas escritas en diferentes idiomas y me habréis bendecido. Sabéis, padre mío, que esta es la única, verdadera dulzura, el único consuelo que yo recibo de mis fatigas: me gustan las alabanzas porque sé que os alegraréis por ellas; me gusta la gloria, pues sé que exultaréis al ver glorioso mi nombre; me gusta la vida, porque sé que debo ser vuestro sostén y consuelo. Ayer el director supo que os había escrito esas cartas y remitido esos trabajos; me llamó, me dijo que era un buen hijo, que conseguiría éxitos, pues tenía corazón, que vos no gastabais de balde vuestro dinero; que a pesar de todo eso, sabía que yo no me envanecía, que era siempre cariñoso, gentil... Oh! ayer, no vacilo en decirlo, fué el día más hermoso de mi vida!... Padre mío, madre mía, os agradezco infinito de haberme dado la vida; os agradezco con toda el alma el haberme hecho bueno de corazón; yo os adoro, y si la Patria tendrá, un día, que gloriarse de mi, quiero que no a mí, sino a vosotros vayan todas las alabanzas..."

No es fácil reconocer, en estas frases un tanto enfáticas, la suprema elegancia del prosista que revolucionará las letras italianas y europeas, unos cuarenta años más tarde. Una cosa, empero, resalta desde ya, en estas confesiones infantiles del aprovechado alumno del colegio nacional de Prato: ese anhelo impetuoso, incontenible hacia la alabanza, la gloria y la vida, que se tornarán los tres temas

fundamentales de su obra de arte; los tres motivos que recurrirán en el teclado de su instrumento sonoro y que, con tonos menores o mayores, será el comentario eterno de una verdadera *"Laus Vitae"*, tal como se nos manifiesta en el cénit de su gloria.

D'Annunzio compuso a los diez y seis años su primer libro de poesías: *"Primo Vere"* en el cual, junto con unas reminiscencias inevitables de la musa carducciana (habían salido a la luz, dos años antes, las primeras *"Odi Barbare"*) se nota ya esa tendencia panteísta y esa expresión sensual que no eran del todo del agrado de su primer crítico, Chiarini. "Cierto es — decía — que nuestro poeta debe desear algo mejor que *"ridde infernali con strepiti e grida insensate"*, o *"seni d'etere su cui passar le notti"*. Y añadía: "la edad y el estudio purgarán de esta y de otras escorias la poesía de D'Annunzio, porque no sólo es un joven de ingenio: ama el arte y estudia; lee y estudia y gusta de los grandes poetas de la antigüedad clásica; ama y admira y entiende al más perfecto de los líricos latinos: Horacio."

Sin embargo, Chiarini tuvo que admitir su equivocación, cuando presumía trazar rumbos al arte del joven abruzés; esa tendencia hacia la sensualidad, ese frenesí de lujuria se transformaron muy pronto en una peculiar actitud mental característica de toda la obra literaria de D'Annunzio.

*
* *

Pero la evolución es lenta y puede seguirse con relativa facilidad el camino recorrido por el poeta.

De *"Primo Vere"* a *"Canto Novo"* hay un gran paso: el primero, puede calificarse de ejercitación estilística, sin mayores trascendencias. *"Mihi, Musis et paucis amicis"* confiesa el joven autor, en la primera página del libro: todas esas poesías, de ocasión y de habilidad retórica, no figuran, con muy buen acierto, en la lista definitiva de las obras d'annunzianas. El poeta las rechazó, para

conservar, en una edición posterior corregida y reducida, otro volúmen: "*Canto Novo*", que resume con eficacia todas las características del futuro arte literario del escritor italiano. Mientras, en efecto, "*Primo Vere*" no nos dice ninguna palabra nueva y todas sus composiciones, aún aquellas que más se apartan del modelo carducciano u horaciano, aparecen como imágenes de pura fantasía, en las que la visión directa no ha tenido ocasión de revelarse por falta de experiencia; en el "*Canto Novo*" está, a manera de un escorzo atrevido, condensado todo el arte del "immaginífico".

El primero de abril de 1882, escribía desde Roma, a su padre, una memorable carta, en la cual el joven, en vísperas de la publicación de su nueva obra poética, vaticinaba seguramente su porvenir de gloria. "¿Llegaré a las últimas cimas del arte y de la gloria? ¿O caeré combatiendo, a mitad del sendero? Yo hago votos por una inmensa, soberbia victoria y confío poderte ofrecer la frente luminosa a un beso sublime..."

La victoria que el joven presentía, llegó muy pronto. El "*Canto Novo*", en efecto, se transformó, de repente, en el canto de toda la juventud italiana. Era un canto de juventud y de amor, canto de gloria para la poesía y para la naturaleza, en donde las palabras más sugestivas fueron pronunciadas con una unción entre fervorosa y satánica.

La luz que triunfa en la posterior y más reflexiva poesía d'annunziana: la contemplación satisfecha de toda la naturaleza; los jardines, el mar, las flores y la inmensa familia de los seres vivientes: todo esto, canta en el libro promisor con voz nueva y con entusiasmo que no conoce el desengaño. Puestos de un lado los modelos clásicos, D'Annunzio siente y reproduce la realidad con una exacta expresión, con un comentario y una riqueza de colores, como nunca hasta entonces se había verificado.

Los versos y las palabras se siguen en un crescendo wagneriano, y por todas las composiciones vibra ese extraño amor panteís-

tico que no tiene antecedentes inmediatos, sino en Shelley o en Swiburne.

El poeta, sin embargo, tenía tan solo diez y ocho años... y en el corto espacio que va entre el primero y segundo libro, la revelación era tan pasmosa, que no admitía comentarios. Las sensaciones que D'Anunzio analiza, los cuadros que su pluma traza, no son "di maniera": son el fruto de un estudio amoroso y prolijo del paisaje que lo circunda. Entre 1881 y 1882 (época a que correspondió, más o menos, "*Canto Novo*" y *Terra Vergine*") él había confiado a un librito de apuntes, sus impresiones y sus pensamientos. Y bien: esas páginas trazadas al correr de la pluma, son el comentario más fiel de algunas poesías o de las novelas que figuran en los dos libros.

* * *

He aquí un cuadro:

"El agua que corre entre los plátanos se desborda, calma sus iras, luego sigue el viaje entre matas de celedonia amarilla y de ortigas. Se reflejan los plátanos en el agua. El arroyo tiene murmullos frescos; baja un buey pardo a saciar su sed. Frente a estas sombras hechizadas, yérguense las rocas áridas, quemadas por el sol, con reflejos de oro y de plata. Penachos de menta olorosa en las orillas. Un coro lejano: es pleno día. Y el arroyo corre con murmullos frescos favoreciendo ensueños paganos. Por encima, el azul límpido y esfumado."

Frente a esa sensación de vida vegetativa, el poeta canta así:

"dormono l'acque nel plenilunio
di giugno. I grandi scogli rilucono,
chiudendo nel tacito sasso
la sconosciuta vita dell'acque

Nuvole vaste siccome talami
pendono a sommo del cielo: attendono
amanti divini. Non senti,
Ospite, il divino odor del Mare?



Non odi? Le acque destate un fremito
recano lungo: su'l vento palpita
una ala di canto. Stanotte
le sirene cantano sul Mare.''

Y luego:

''¡Cual nube maravillosa de espuma! ¡Dá el vértigo! Oh! ¡lanzarse y desaparecer! Las rocas horadadas por el agua se levantan. Sube un polvo húmedo a refrescar el rostro. Aludes, aludes de espuma... Este delirio de sol, de espumas, de viñas florecientes, de aridez desesperada! ¡Santa y salvaje Naturaleza! ¡Qué locura, qué dicha, qué ebriedad de verde! Ondean las altas yerbas con amplio murmullo. Soledad verde, en donde canta el viento en tu Musa, oh Teócrito, y siento volar en el atardecer tu blandísimo exámetro griego!...''

A esas impresiones responden estos dísticos, llenos de un sensualismo pánico:

''Oh! mare glauco ondeggiante a'l vento,
mare d'alberi immani, diritto su'l vertice io grido
liberamente, come un sannite antico.
Riarsa la faccia, stillanti le tempie, sentendo
giú per le vene a caldi fiotti esultar la vita,
ricinto le chiome di bacche scarlatte, io vi sfreno,
strofe gagliarde: Via! Via con i falchi a volo!
Diritto su'l monte io t'invoco e ti canto,
o Natura, o immensa sfinge, mio folle amore!''

Dije que ''*Canto Novo*'' marca una etapa decisiva en la vida artística de D'Annunzio. En efecto, en él asoma esa ansia desenfrenada de vida y de placer que se tornará como el ''leit motif'' de todos sus libros. Tanto en la edición originaria de Angel Sommaruga, cuanto en la definitiva a la que el poeta dió sus últimos retoques, es patente el deseo sensual que polarizará, muy pronto, todos los aspectos y las tendencias literarias del escritor de Abruzos. El arte d'annunziano está embebido de impresiones directas que llegan a través de los sentidos y sacuden más la fantasía que la inteligencia. Toda imagen tiende a la exaltación de los sentidos y cada aspecto de la vida exterior subraya y excita ese anhelito de placer que hace vibrar insaciablemente los nervios del poeta. No hay palabra que no

sea de alegría, no hay estremecimiento que no sea provocado por la voluptuosidad.

"Canta la gioia: Io voglio cingerti
di tutti i fiori perché tu celebri
la gioia la gioia la gioia,
questa magnifica donatrice!"

Y la alegría de la Vida, así como la dicha del placer, resuenan con estruendo fragoroso en "*Canto Novo*", *Intermezzo*" y en "*Terra Vergine*", que podrían llamarse la manifestación plena de una adolescencia ardiente e insaciada.

Esa alegría de vivir, esa dicha de la vida plena que se nos manifiesta con tan ardientes palabras, asume el valor de un símbolo, en la futura producción literaria de D'Annunzio.

*
* *

Vigilia de esa "*sagra*", son los viajes marítimos que el poeta realiza en compañía de amigos selectos por el Tirreno, por el Adriático y por el Jonio.

En el primero, viajó a Cerdeña al poco tiempo de haber llegado a Roma y entrado a formar parte del cenáculo: "*Le Cronache Bizantine*". Compañeros, el príncipe de los periodistas, Eduardo Scarfoglio y el poeta dialectal Cesare Pascarella, futuro autor de la "*Scoperta d'America*" y de "*Villa Glori*", dos ensayos muy felices de una epopeya lírica, abiertamente elogiada por Carducci.

Fué una excursión improvisada y pintoresca, tanto por lo bohemia de su organización, como por lo rápido de su duración: la comitiva no poseía más que un sobretodo y un pequeño chal del romano Pascarella, pues el abruzés, cogido de improviso, no llevaba consigo ni siquiera un camisón de noche... En compensación, llevaban mucha, tal vez, demasiada poesía en sus mochilas; tanta, que la fantasía, artísticamente exaltada ante las exuberantes redondeces de las mujeres de la isla, les causó una desagradable sorpresa y una serie de contratiempos que amenazaron acortar excesivamente la duración del viaje.



Mientras Scarfoglio, elegantemente cantaba la agreste vida de los campos, a la sombra religiosa de los *"nuraghe"*, y Pascarella fijaba el horror y la oscuridad de las minas, D'Annunzio observaba ávidamente los aspectos cambiantes del paisaje y estudiaba la virtud sedante de las vertientes ocultas.

"A l'umidore
de la pioggia un'acredine di effluvii
aspra esalano i timi e le mortelle.

Ne la conca verdissima il pastore,
come fauno di bronzo sul calcare
guarda immobile, avvolto in una pelle."

Cruzó el Adriático en una forma menos artística, quizá más accidentada, gozando de la intimidad de aquel fino espíritu de Adolfo de Bosis, recorriendo el trayecto Pescara - Venecia, sobre el *"Lady Clare"*, que amenazó con naufragar, si no venía en su ayuda un barco de guerra de la escuadra italiana. Fruto de este viaje, además de los artículos enviados a la "Tribuna" de Roma, aquel *"Elogio dell'Autunno"* que es como el prólogo de las novelas del Granado, y más que todo, *"Il Fuoco"* en el cual la belleza y el color de Venecia recorren, como en una composición de Esteban Bach, envueltos en una nube de imágenes, a cual más refinada y sensual. Buena parte de la posterior obra d'annunziana halla su germen en esta excursión en compañía del shelleyano De Bosis, y la expresión completa de su estetismo erótico, en el tercer viaje, que realizó a Grecia.

Fué en el mes de julio de 1896, a bordo de *"Fantasia"* de propiedad de Scarfoglio, siendo tercero en la comitiva, Georges D'Hérelle, el traductor francés de las obras de D'Annunzio. Visitaron Olympia, Delphos, Micenas, Atenas: en fin, todos los santuarios de la poesía del arte clásico. A esa peregrinación a la cuna de la civilidad europea, corresponde la floración más prodigiosa: de ella surgió, en el espíritu del poeta, la idea de un teatro trágico, que volviera a poner bajo los ojos de los espectadores, y con forma moderna, el contraste fundamental que animó las tragedias esquilianas; así

como una serie de líricas que son entre las mejores de D'Annunzio y las más bellas obras de la literatura contemporánea. Los tres volúmenes de las "*Laudi*", los "*Sogni*" y el "*Più che l'amore*".

*
* *

¡Cuán largo es el camino recorrido por D'Annunzio, desde los primeros pasos dados con el "*Canto Novo*"! El mismo escribía al padre, en un rapto de conciente análisis: "Ya no adolescente, pero casi hombre, con nervios fuertes y pasiones ardientes", con el oscuro deseo de aprovechar de su fuerza y ejercitar su curiosidad fuera del campo de las imágenes y de las ideas, en el vasto terreno del placer y del dolor humano.

Las "*Elegie Romane*" son como un preludio ágil en medio de la poderosa sinfonía representada por sus novelas atrevidas, por sus dramas y tragedias pastoriles, sus sueños alucinadores y lujuriosos... Esas elegías traducidas al latín por Haníbal Tenneroni, fueron apreciadas como una: "desconsolada añoranza del "alma Roma", una colección de elegías armonizadas con metro bárbaro sobre el elegante ritmo de Tibulo, saturadas de un fervor amoroso, más cálido, más espansivo y sobrio del que consumiera al cantor de Cinthia. "Quiso — resume el traductor humanista — que atrajeran, abrazándolas, aquellas molicies, aquellos cuadros y suntuosidades del arte renaciente, que él vió a lado de su Electra, bajo los juegos de luz en las tardes espléndidas, o en aquellas puestas de sol del otoño romano, tan encendidas de colores y tan llenas de una fantástica magnificencia."

EL ARTE D'ANNUNZIANO

Benedetto Croce siente una fuerte simpatía para el poeta abruzés; esto explica en gran parte el espíritu de su crítica, tan ondeante y tan llena de reticencias que se transforma, al fin, en una complacencia no disimulada. Grande es, a pesar de todo, la autoridad de este crítico, y es por eso que creo prudente apoyarme en algunos de sus juicios, para reforzar el valor de estas impresiones fugaces.

Croce confirma mi apreciación sintética de la obra d'annunziana. Afirma resueltamente que *"Canto Novo"* y *"Terra Vergine"* muestran la gallardía y la exuberancia de las juveniles fuerzas fisiológicas, en medio de la libre naturaleza: el sol entra por las puertas y ventanas, y penetra en los ojos, que casi no lo sostienen. "Este vigor juvenil — dice — puede engañar a primera vista, y ser tomado por energía de vida espiritual, que, en verdad, falta. Hay fuerza y salud, pero salud y fuerza animal, de respiros largos, de nervios prontos; y quedan en ellas ocultos ciertos gérmenes de goces crueles y ciertas preferencias patológicas que se manifiestan en las obras siguientes".

Todo lo cual es muy cierto; hasta me atrevería agregar que es, ésta, la principal característica que informa toda la producción del arte d'annunziano.

Bien es verdad que, al hacer semejantes apreciaciones, forzados por las exigencias dialécticas de nuestro cerebro, tendemos inconcientemente a una síntesis de valores que, por ser reducción de sentimientos, amenaza con alterar la real fisonomía de un artista, dejando afuera de nuestro ángulo visual, ciertos aspectos que son igualmente preciosos para una crítica completa y objetiva.

Ahora bien; ningún autor contemporáneo ha sido estudiado y — podría decirse — sometido a un análisis tan prolijo, como Gabriele D'Annunzio. Basta recorrer la lista de los trabajos críticos que sobre él se han hecho. Cada uno de esos estudiosos, ha ensayado una teoría estético-crítica conforme con su propia ideología para dar a la compleja obra literaria del abruzés una interpretación lógica y homogénea. Hasta puede afirmarse que no ha habido ciencia del alma o del intelecto, que no haya encontrado un apoyo, una prueba o una experiencia en él: desde la psicología a la psico-análisis, desde lo ''sublime'' hasta la ''voluntad de crear'', desde la estética a la ética, y del arte puro a la política...

Y si ahondáramos un poco más este tópico, podríase quizá hallar una explicación a esa exuberante eflorescencia de estudios críticos, en el deseo o en el prejuicio de cada uno de ellos, quienes, tomando como punto de arranque un principio, ya teórico, ya científico, han luego tratado de correr y socavar el campo de la producción d'annunziana, en busca de un apoyo a esas premisas o de aparente justificación de esos prejuicios. Fruto de esos estudios es un D'Annunzio limitado, angosto, comprimido, reducido: un esquema, cualquiera que sean sus méritos y su originalidad, pero no es ya la personalidad completa del hombre. Ese fruto, empero, es fruto de lo que acostúmbrase denominar crítica. Y si bien es cierto — como agudamente observa un escritor italiano — que criticar es limitar, sin embargo eso no debe ser sinónimo de descarnamiento, reduciendo a la nada todo el cúmulo de elementos, a veces discordantes, a veces contrastantes, a veces irreductibles, que confluyen a formar la complicada personalidad de un poeta.

*
* *

Pero cuando se dice que el arte de D'Annunzio es con prevalencia un arte sensual, mixto de predilección patológica y de goces crueles, no se dice cosa que no pueda probarse.

Vislumbre de esa peculiar actitud estética, es permitido encontrar y señalarla desde sus primeros libros. En *"Canto Novo"*, por ejemplo, hay dos sonetos de exquisita hechura, en los cuales el poeta se compara a un buque que está naufragando; en medio de los gritos de la tripulación, se sumerge lenta y fatalmente la nave y

"una brughiera
d'alghe l'aspetta altissima e silente.

I polpi guateran con li affamati
occhi da la giallastra iride immane,
quel tragico viluppo d'annegati..."

D'Annunzio quitó esos sonetos de la edición definitiva de *"Canto Novo"*, no por repugnancia de tan cruda representación realista, sino tal vez para que resaltara aún más esa misma imagen en el soneto *"L'Inconsapevole"* que figura en *"Intermezzo di rime"*, en donde vuelve a aparecer esa misma figura de floración pútrida, con los complacientes colores de una fantasía enfermiza.

"Come da la putredine le vite
nuove crescon in denso brulicame
e truci piante balzano nudrite
dei liquidi fermenti d'un carname:

s'apron corolle simili a ferite
fresche di sangue, con un giallo stame..."

Y no basta. Todos los sonetos de ese mismo libro contienen expresiones de una fuerte lujuria, e imágenes de un refinado sensualismo morboso. Me basta indicar *"Godoleva"* e *"Invocazione"*.

Por otra parte, esa simpatía repercute en las composiciones de prosa, aparecidas en ese mismo período, máxime en el *"Libro delle Vergini"* y en el *"San Pantaleone"* que formaron luego *"Le Novelle della Pescara"*. Los *"Idolatri"* y *"La vergine Orsola"*, esta última sobre todo, son un estudio minucioso de sentimientos y estados patológicos, en los cuales los instintos bestiales y las más bajas sensualidades hallan un analizador agudo y complaciente. Croce dirá, con justicia: "De la virgen Ursula no conocemos sino las agitaciones fisiológicas y patológicas: el deseo bestial de alimento durante la convalecencia y aquel, no menos bestial, del acoplamiento. De esa

imposibilidad que es, en definitiva, una imposibilidad restringida, deriva también un carácter de la forma de D'Annunzio, que es consecuencia necesaria de su propia actitud: el uso de vocablos y frases elegantes, al tratar materia asquerosa y miserable, expresiones nobles al hablar de sentimientos vulgares, formas exquisitas y buriladas allá donde otros habrían aludido de refilón''.

Dirá, por ejemplo, de algunos soldados borrachos y de un lupanar:

''De vez en cuando, al entrar en la callejuela un hombre, partían de las ventanas, invitaciones de las que esperaban: mujeres medio vestidas, con el pecho descubierto, salían a ofrecerse. El hombre desaparecía en una de las puertas obscuras, con la elegida. Las demás lanzaban risas o pronunciaban palabras hirientes tras la pareja, y volvían a las asechanzas, entre las matas de los claveles''. Examinad el ritmo de esos períodos y la elección de vocablos, como *''le aspettanti''*, *''la eletta''* *''le deluse''*, los *''richiami''*. No hay, aquí, uso pedante de frases literarias y ni siquiera artificio exterior de estilo, con el propósito del deleite· Es la indiferencia de D'Annunzio, su calma perfecta, como para que nos acordemos que él se cuida muy bien de apasionarse o tomar demasiado en serio ese trozo de vida que tiene entre manos: de tal modo que, aún manejándolo con curiosidad, se ha puesto los guantes blancos de la literatura, para no ensuciarse las manos...''

*
* *

Dos objecciones se han formulado a la producción d'annunziana. Se ha dicho que gran parte de los temas tratados por el escritor italiano, pertenecen a otros autores; y se ha dicho también, que la actitud egoárquica y el estetismo universal que D'Annunzio pone como justificación de todas las demasías morales, es un derivado genuino de la doctrina predicada por Federico Nietzsche.

Ambas objecciones se resumirían, entonces, en una disimula-

da acusa de plagio. ¡Cuánto se ha escrito sobre estos puntos!... Casi no hay libro de crítica literaria, que no contenga unas páginas reservadas para ese tema escabroso.

En efecto, el plagio en literatura (y digámoslo en forma más genérica aún), el plagio en el arte, no es tema que pueda agotarse en pocas líneas, ni es fácil como pudiera creerse, formular una requisitoria concluyente, sin ciertos y determinados reparos. Y digamos en seguida que es muy nebuloso el concepto que el público tiene, del plagio. Cuando, por ejemplo, los críticos recurren a esa palabra para significar que D'Annunzio ha copiado pensamientos o asuntos, o se ha inspirado tan sólo en otras obras artísticas, la cuestión no aparece netamente puesta, y de consiguiente no autoriza, porque sí y para bueno, una condena lisa y llana.

Ya lo dijo con su acostumbrada claridad, no exenta de cierta ironía, aquel espíritu superior que fué Anatole France: "Una situación pertenece, no a quien la ha hallado por primera vez, sino a quien la ha fijado fuertemente en la memoria de los hombres". Y luego, poniendo mientes al fin que ese acto pudiera tener, con un elevado sentimiento, observa: "el escritor que no toma de los demás sino lo conveniente y aprovechable y que sabe escoger, es un hombre de bien".

Por otra parte, cuando de plagio se habla, no se entiende nunca una burda reproducción material de un trozo de poesía, o de una misma escena o situación dramática: tanto valdría, entonces, afirmar que ha habido en el primer caso, una verdadera apropiación ilícita, condenada no sólo por el arte, sino por el código penal; y en el segundo, se prohibiera que escritores de teatro trataran iguales temas, olvidando que, lo que al arte interesa, no es la materia prima, que diríamos, o la idea inspiradora, sino principalmente, la expresión artística de un idéntico hecho, pasado a través del temperamento de un diverso escritor o dramaturgo.

Sólo en este segundo sentido es dable hablar de los plagios de

D'Annunzio. Hay, bien es cierto, quien se empeña en sostener que D'Annunzio no ha vacilado en copiar textualmente trozos de novelas o de poesías de Maupassant, y entre estos, Enrique Thovez, es uno de los más convencidos, pese a la defensa oficiosa que hace Benedetto Croce, con una cerrada dialéctica. El crítico napolitano resume su punto de vista diciendo que no hay tal plagio en las composiciones dannunzianas; puesto que "la obra literaria es tal porque tiene una nota propia, original, nueva: estudiarla en sus fuentes, en sus precedentes, en la materia que la constituye, vale lo mismo que buscarla donde no está y renunciar a conseguir cualquier conclusión". Y concluye con este dilema, estéticamente justo: "cuando hay una obra de arte, ella no se resuelve en sus fuentes; y cuando se resuelve, la obra de arte no existe". Como se ve, Croce, aplica aquí su tema preferido de estética, o sea que el valor artístico de una obra, es independiente de la materia de donde fué sacado y consiste en la "expresión lograda", que sólo puede dar el artista.

A pesar de todo, aún reconociendo que existen coincidiencias sugerentes entre novelas de Maupassant y novelas de D'Annunzio, no sería prudente aceptar la tesis sostenida por Thovez, negando todo mérito a la composición del italiano, como si fuera inadmisible que una misma idea, un idéntico motivo pueda ser apropiado por un artista, y tomado como punto de arranque para nuevas sensaciones estéticas propias. Evidentemente, el pensamiento de Thovez no sólo aparece estrecho, sino oculta un error grave de estética, cuando pretende que lo bello o lo artístico, consista tan sólo en la materia ruda y no en la forma que el artista, elaborando aquella, le confiere. Ahora bien, el cánon estético es precisamente lo contrario de lo que Thovez sostiene: pues la obra, en tanto puede decirse bella, por aquel elemento espiritual que le dá vida, y no por su contenido, que en arte, no existe...

Aceptando como buena esa teoría, no sabríamos cómo justificar tantos temas melódicos, desarrollados por musicistas insignes,



no obstante haber sido ellos fruto, como en las rapsodias de Listz, de una anónima alma colectiva.

*
* *

Pero veamos el paso más escabroso de este tema. He aquí una estrofa de Maupassant:

"Elle sortait du bain heureuse et ruisselante,
se couchait tout du long sur la dune, enfonçant
dans le sable son corps magnifique et puissant.
Et quand elle partait d'una marche plus lente,
son contour, demeurait près du flot incrusté.
On eût dit a la voir qu'une haute statue
de bronze avait été sur la grève abattue".

Y aquí está el soneto de D'Annunzio, que se dice inspirado en esa estrofa:

Poi ch'é risorta dal lavacro, tutta
grondante, chiusa nelle chiome oscure,
fremendo preme su l'arena asciutta
ella i contorni de le membra pure;

e strette ne la man tiene le frutta
de'l seno, urgendo le due punte dure;
e si striscia, e l'arena aspra le brutta
stranamente la pelle di figure;

e cosí maculata ella a'l lunare
abbraccio si distende su lo strame
de l'alghe, e resta immota, resupina;

non dunque sul nerastro fondo appare
ella una grande statua di rame
corrosa da l'acredine marina?

"¿Dónde está, pregunta Thovez, en este soneto, la nota "propia, original y nueva"?". Y nosotros le respondemos, que esa nota original está en toda la composición; antes bien, está en todos esos estudios titulados "*Plastice*", en los cuales cada soneto es como un motivo nuevo en una misma trama sinfónica; podríamos contestar a Thovez, que la nota nueva está, no en la estrofa maupassantiana, que contiene una idea vaga, suscitada a la vista del cuerpo de una mujer saliendo del agua, sino en la serie de imágenes que, una tras otra, como atadas por un mismo hilo de plata, surgen en la fantasía

del poeta italiano; está, finalmente, en ese velo impalpable de poesía que circunda el soneto y la serie toda de esos sonetos; en suma, en la musicalidad de esas composiciones, que resiste y rehuye de todo análisis, pero que se siente y se admira. No, la belleza no está tan sólo en la graciosa perífrasis de *"le frutta del seno"* — como cree Thovez — sino en el fluido vital que anima aquella estatua femínea, que cerrada en el velo de su negra cabellera, se estremece de un placer puramente físico al pisar la arena de la playa y se abandona entre las algas, pareciéndose a una estatua de cobre roída por la salsedumbre marina.

Está, pues, equivocado Thovez, cuando atribuye a la inspiración de un motivo, o a la elaboración de una idéntica materia, la importancia y demérito que muestra achacar a unas composiciones del italiano. Menéndez y Pelayo, estudiando la obra poética de Fr. Luis de León, reconoce espontáneamente que ningún lírico castellano puede comparársele, a pesar de que haya, sobre un cúmulo de reminiscencias de griegos, latinos e italianos, convertido en estatua cristiana, el mármol que aquél sacará del Pentélico... "Así — observa — con piedras de las canteras del Ática, labró Andrés Chenier sus elegías y sus idilios, jactándose de haber hecho, sobre pensamientos nuevos, versos de una hermosura antigua; pero sabéis que el procedimiento tenía fecha. Error es creer que la originalidad poética consiste en las ideas. Nada propio tiene Garcilaso más que el sentimiento, por eso solo vive y vivirá cuanto dure la lengua".

Y en fin, ¿cómo podríamos hacer cargos a una persona, de haberse apropiado de las ideas ajenas? ¿Cuándo y dónde principia la propiedad en el dominio espiritual? Nos vuelven a la memoria estas irónicas amonestaciones de France: "cuando vemos que nos roban nuestras ideas, investiguemos antes de gritar, si realmente eran nuestras... No digo esto por nadie en particular, pues no gusto del ruido inútil".

El plagio, por lo tanto, en D'Annunzio, es más mítico que

real, y cuando el análisis y la comparación se llevan a cabo con prolijidad y sin prejuicios, nos encontramos frente a la personalidad artísticamente poderosa del italiano, el cual parece que salga siempre vencedor del modelo, imponiéndose con vehemencia a la admiración del lector desapasionado.

*
* *

La cuestión del nietzschianismo es distinta.

Se le acusa a D'Annunzio, de haber copiado el espíritu y la actitud del filósofo alemán, autor de *"Así habló Zaratustra"* y de *"Más allá del bien y del mal"*. La doctrina del super-hombre y de la egoarquía, así como el desprecio por la moral corriente y la defensa de la libertad del hombre superior, serían puntos copiados de Nietzsche.

Ahora bien: no es posible negar que las ideas del alemán no hayan penetrado en el ambiente latino; muy por el contrario, en un ensayo que publiqué en 1915, puse de manifiesto esa notable influencia en la literatura europea contemporánea, máxime en Francia y en Italia. "En un momento — decía — en que la inspiración fresca y sincera aparecía desfigurada por las declamaciones vacías de los últimos románticos, o sofocaba, entumeciéndose, entre los metros espléndidos, pero fríos, de los novísimos estilistas, no podía no ser aceptada una doctrina que afirmaba la personalidad humana y consagraba la fuerza, idealizándola a beneficio de las inteligencias superiores: una doctrina que, despreciando todo lo que es común y vulgar, ponía nimbos multicolores a las cabezas de los que tuvieran una palabra nueva que pronunciar".

Pero, aun siendo esto verdad, se equivocan aquellos que creen haber encontrado en la multiforme producción d'annunziana, venas de las ideas o de las doctrinas pseudo filosóficas de Nietzsche. Se ha dicho y se ha repetido hasta el cansancio, que D'Annunzio ha animado con las ideas del escritor alemán, los personajes y los pro-

tagonistas de sus tragedias: que en algunos escritos se había vuelto el pregonero del pensador tudesco, como si hubiera habido necesidad de un contrabando intelectual, para hacer conocer en Italia las doctrinas fundamentales del cantor de Zaratustra.

Todo esto no es exacto, ni verdadero. No es exacto, porque D'Annunzio nunca ha reproducido en los tipos creados por él, la figura precisa que resalta en las obras de Nietzsche; no es verdadero, pues mucho antes de que el "*Trionfo della morte*" hubiera revelado el carácter de Jorge Aurispa, el "*Así habló Zaratustra*" y la "*Gaya Ciencia*", eran conocidos y comentados.

No basta. Es necesario que tengamos presente una última circunstancia: el escritor italiano, no quiso ni habría podido, por una razón psicológica y estética, hacer de su personaje un maniquí para las ideas de Nietzsche, desde el momento que lo poco que del alemán existe en los libros de D'Annunzio, no sirve sino para dar una apariencia a la concepción que lógicamente se deriva de las anteriores obras del abruzés; con Tulio Hermil, por ejemplo, "tipos — ha dicho Sighele — que se acercan más a D'Annunzio que a Nietzsche, que reflejan, en una palabra, un estado anormal y psicopatológico especial del poeta italiano y que sólo exteriormente, y en uno que otro detalle, que podría llamarse sentimental, nos hace recordar las doctrinas rebeldes y demoledoras del alemán".

Por otra parte, ¿a qué se reduciría el pretendido super-hombre de D'Annunzio, si él, en realidad, frente a las asperezas de la vida, no sabe hacer otra cosa que declamar en su contra, y en fin resignarse como un vencido cualquiera?

Tulio Hermil, por ejemplo, ¿no es tal vez, a pesar de su auto-glorificación, un egoísta común? ¿y qué otra cosa es aquel Jorge Aurispa, sino un mediocre amante, que se dobla ante un pensamiento de lujuria de la mujer que lo domina con la exuberancia de su carne, y que acaba con suicidarse, como un estudiante cualquiera, desesperado de amor? ¿Y se podría hacernos creer que

estos son los super-hombres predicados por Zaratustra; por Zaratustra que no conoce el amor, que desprecia la mujer como instrumento de placer, y que no se dobla en ningún momento ante las contingencias exteriores, sino al contrario, se rebela contra la vida, y la domina?...

Evidentemente, el nietzschianismo de D'Annunzio, dicho sea con licencia de algunos críticos, no va más allá de una pátina doctrinaria que nada agrega a la obra d'annunziana, a no ser ese sabor aristocrático, innato en el escritor italiano, y que encuentra una admirable correlación con las afirmaciones personalísimas del teórico alemán.

No es exacto, por lo tanto, afirmar que D'Annunzio haya sido un plagiario, o por lo menos un apóstol de Niezsche; él no hizo otra cosa que llevar a la luz de la producción artística, aquel sentimiento que había invadido todas las inteligencias italianas, siguiendo el ejemplo y el contagio de la hermana de allende los Alpes. Por razones aún más fáciles de comprender, los axiomas nietzschianos encontraron tierra fecunda para echar raíces y reproducirse.

Como quiera que sea, una última observación debe hacerse, aquí, para dejar bien aclarado este punto. La influencia de Nietzsche es mínima; más exterior que interna; se limita, en una palabra, a esa actitud, entre romántica y sentimental, siempre nebulosa, del poeta frente al mundo que lo rodea, sin una concepción precisa en el contenido y una finalidad bien delineada en su acción.

A pesar de todo, es una influencia que en D'Annunzio se revela por la forma literaria, mezclada de aforismos pronunciados con tono dogmático, y por el soberano desprecio hacia la moral "de los siervos", reivindicando para los artístas una nueva tabla de valores, en abierto contraste con la corriente y común.

Aún así y todo, el nietszchianismo de D'Annunzio muestra la hilacha en el punto básico de su producción integral: en su erotismo y en el salvajismo brutal de su héroe, que son notas desconocidas

en el cantor de Zaratustra· De ahí se podría concluir que la doctrina de Nietszche añade a la lujuria del italiano tan sólo una técnica brillante, que deja intacto el sensualismo decadente y el imperio desenfrenado de los instintos primitivos.

*
* *

Véase, sino, *"Piú che l'amore"*.

Pocas crónicas teatrales son comparables con aquella que se redactara con motivo de la primera representación de esta "tragedia burguesa". Las peripecias que se originaron alrededor de *"Hernani"*, por ejemplo, no igualan la tempestad que se desencadenó en la platea del teatro Costanzi, en Roma; pues, mientras en el drama victorhugoniano, la polémica era puramente literaria, en el *"Piú che l'amore"* las corrientes que contrastaban eran, a la vez, literarias y morales. D'Annunzio llegaba, con esa obra, al ápice de su doctrina egoárquica: Corrado Brando es el delincuente nato, que desciende en línea artística, sino moral, del Raskolnikoff de Dostoiewski.

Corrado nada tiene del hombre civilizado: contrariamente a Virgino y a María, con los cuales departe, es todo instinto y deseo brutal de lucha. Incapaz de quedar entre los límites trazados por la común moral a la generalidad de los hombres, él afirma su autonomía con duras palabras, y para huir de las trabas convencionales de la vida social, prefiere aquella más aventurosa del Africa, entre los salvajes y las bestias del desierto. Allí, Corrado Brando, ha dejado su vida; allí, combatiendo con los negros, explorando los orígenes de los ríos, rodeado siempre por una nube de cigüeñas y de águilas, podrá experimentar la fuerza de su brazo y la mira de su escopeta: única fuente de satisfacción para él y único medio apto para esa vida de asechanzas y de desafíos.

Psicológicamente es un impulsivo; moralmente, un nómada; en contra del espíritu del hogar, que es la base de toda la civiliza-

ción, él no conoce un domicilio fijo. —"Mi destino — dice — reside en la continua separación, en la necesidad inmanente de abandonar algo y alguien". De acuerdo con esta base psicológica, D'Annunzio hace mover a su protagonista entre las redes de la vida social, como un león aprisionado, hasta el momento en que, rotas todas las barreras, el animal de presa recobra todos sus instintos primitivos y obra en consecuencia. Corrado Brando mata a un hombre que había tratado engañarle en el juego; lo mata por sed de venganza y como por necesidad de conseguir dinero, para su ulterior vida aventurera; engaña a su amigo Virginio, y seduce y abandona a María, la hermana del amigo, rindiéndola madre... Todo esto, sin una vacilación momentánea, y por el contrario, con una complacencia satánica, apoyada en una serie de razones que escapan a la aceptación común, porque basadas en un concepto de la vida, que repugna a nuestra moral corriente y tradicional.

Bien, pues: este individuo que encarna a maravilla la "bestia salvaje" anidada en el fondo del hombre civilizado; esta figura inmoral y anti-social, nada tiene que ver con el super-hombre cantado por Zaratustra. Toda la poesía que fluye de los labios del cantor oriental, se inspira en un solo propósito: en la elevación, en la sublimación del hombre, mientras Corrado Brando es el gorila feroz y lúbrico de Taine, "el carnívoro que tiene los caninos como los del lobo, y como los del perro afilados, por el hábito originario de hincarlos en la carne ajena".

La ideal poesía de Zaratustra, que canta a la luz y a la superación, desaparece delante del protagonista de *"Piú che l'amore"* que tiene sus facultades superiores embotadas y como anuladas: todo sentido, todo músculo, todo fuerza y todo lujuria.

EL NOVELISTA

Los siete años que van desde 1882 al 1889, desde el *"Canto Novo"* al *"Piacere"*, son años de experiencias que dan poco fruto para el Arte, pero que preparan materia para la producción futura. ¡Y qué producción! *"L'Innocente"*, *"Le Vergini delle rocce"* *"Il Piacere"*, *"Il trionfo della Morte"* y el *"Fuoco"*, (éste publicado solo en 1900, pero concebido y dibujado antes). Luego, las *"Laudi"* y la *"Cittá Morta"*, la *"Gioconda"*, la *"Francesca"*, la *"Figlia di Iorio"*, la *"Fiaccola sotto il moggio"*, *"Il Ferro"*, *"La Nave"* y el *"Martirio di San Sebastiano"*, para no hablar de la postrera producción d'annunziana, que se vincula directamente con el período bélico de Italia.

Hay como para agotar el esfuerzo de cualquier crítico de primer orden.

Yo no pienso trazar, siquiera sea rápidamente, una escala de valores literarios de estos libros, tan conocidos y tan leídos. Casi me detiene una fundamental pregunta: si es que haya llegado, para D'Annunzio, el momento en que pueda ser sometido a un examen definitivo, para trazar el perfil de su obra y aventurar un juicio.

Pienso que no: soy de los que creen que no ha llegado todavía ese momento. El ciclo creativo no se ha cerrado aún completamente, como para que sea posible clasificarlo en el conjunto de la historia literaria, encasillándolo en el cuadro de la cultura y parangonarlo con los otros escritores. Más aún: soy de la opinión de un joven crítico el cual, si bien reconoce que D'Annunzio ha ya descrito su parábola, cerrándola con el *"Notturno"*, confiesa, empero, que la influencia del escritor es tan vasta y tan honda, que resulta imposible, a cualquiera, abstraerse de esa atmósfera d'annunziana en que vive, para emitir un juicio sereno y objetivo.

"Nosotros — dice Palmieri — sentimos todavía el influjo, quisiera decir mágico, del d'annunzianismo, como emanación ideal del arte, con fatales reflejos en la vida, a la que D'Annunzio nos ha iniciado, desde hace treinta años. Los que más abiertamente han pretendido rescatarse de esa servidumbre intelectual, han sido sangrientamente burlados por la realidad de las cosas, revelándose, en definitiva, tan infectados de virus d'annunziano a la par de sus más entusiastas y convencidos propagandistas... En efecto, continúa el citado escritor, ¿quién más d'annunziano que el autor de la "Anti-d'annunziana"? ¿digo de Gian Pietro Lucini? y ¿cuál ha sido el efecto?: que justamente el suscrito se ha sentido empujado a escribir un libro sobre D'Annunzio, que D'Annunzio mismo debió reconocer como la más fiel y más cercana interpretación de su arte."

Así, pues, más que hacer una obra de valoración, nos limitaremos a reseñar brevemente las principales obras, para que el lector tenga a la vista el camino recorrido por D'Annunzio y esté en condiciones de averiguar las circunstancias, de tiempo y de lugar, en que ellas vinieron a la luz.

Si exceptuamos el período de la mera eclosión literaria del joven escritor, o sea, si hacemos de un lado el *"Canto Novo"* y las *"Novelle della Pescara"*, nos encontramos con que, entre 1882 y 1889 aparecen dos obras que, por su contenido y por su forma, marcan un rumbo certero a la producción d'annunziana y a su significado artístico. Son *"Le Vergini delle rocce"* y las *"Elegie"*.

Ambos salen de una misma raíz: del amor para Roma, que es la verdadera protagonista, en los dísticos y en la novela. No la Roma antigua, pagana; sino la Roma de la Edad Media, de los Papas, de las fuentes melodiosas y de los palacios y de las villas principescas. La atracción que ejercitan todos esos diversos aspectos del esplendor medioeval, y la aureola de leyenda que aisla los fantasmas de los *"condottieri"* y de las damas fatales; ese cúmulo de pasión y de lujuria, de violencia y de traición que circunda las figuras de

aquel pasado histórico: todo eso seduce a D'Annunzio, favoreciendo su inclinación hacia una especie de preciosismo sensual que se manifestará muy pronto en toda su avasalladora impetuosidad en algunas obras dramáticas, de notables relieves literarios.

Todas las "*Elegie*" son un canto a la belleza de aquella Roma papal, por cuyas villas y en cuyos patios campea la figura de la mujer querida: en cada poesía resalta el empeño del artista, en querer vibrar al unísono con las piedras históricas, como si el episodio pasional del que aparece sujeto activo, pudiera tener correspondencia y cobrar una significación ideal, en el ambiente en el cual se desarrolla su tenue trama.

Dirá, por ejemplo, al describir una apacible tarde de otoño, de regreso de una cita amorosa:

"Tremula di baleni, accesa di porpora al sommo,
libera in ciel, la grande casa dei Barberini;

parvemi quel palagio ch'eletto avrei agli amori
nostri..."

Ahora, es la formidable llanura tirrena, frente a Alba Longa, la que sirve de marco a los amores del poeta:

"pendula Aricia al sole ridea su la conca profonda:
ombra mettean le nubi cerula ne la fuga"

y en un rapto de exaltación, las dos Musas, la ciudad y la mujer, se cambian en una sola llama ardiente, en la que desaparecen las notas personales, para elevar un himno a la Urbe maravillosa:

"...... Ti vegga da lungi piú grande
d'ogni piú grande cosa il morituro, e--Ave-

dica — o tu, Roma — tu dolce e tremenda! Ave, o Roma,
unica, o dell'anima nostra unica patria!..."

*
* *

"*Il Piacere*" es la novela más genuina de la nueva sensibilidad, proclamada por el escritor italiano; es él mismo quien lo reconoce, en una carta que el poeta dirigiera a la "Révue de Paris" en

aquella época: "desde aquel tiempo mi sentimiento estético fué muy vivo y la agudeza de esa calidad siempre creciente debía de producir en mi existencia, excesos y desórdenes irreparables: los mismos excesos y desórdenes que yo he descrito en mi novela. En el personaje de Andrés Sperelli, hay mucho de mí, tomado a lo natural..." Es así cómo, la obra fantástica de un escritor revela de una manera indirecta, aunque veraz, las tendencias ocultas del que la compuso, confirmando el dicho de France, de que "tout roman, a le bien prendre, est une autobiographie..."

Bien es verdad que las lecturas de los novelistas rusos y las teorías sutilmente paradojales de Nietzsche irán poco a poco complicando la fábula, de tal suerte que la vena original perderá gran parte de su pureza, mezclada con las agudezas de unos y los refinamientos sensuales o eróticos de otros.

Tanto "*Il Piacere*" como "*L'Innocente*" y el "*Trionfo della Morte*", son a manera de una trilogía en la cual D'Annunzio pretende hacerse el apóstol de una nueva moral; de la moral de los seres superiores, animales dotados de refinadas sensibilidades y ricos en experiencias de goces desconocidos por la común raza de los mortales... Aun cuando, todas estas novelas, no sean más que tesis amorales o inmorales defendidas con habilidades de elegante sofista, sin embargo, analizándolas más a fondo, se nos revelan como manifestaciones de una moral, cualquiera que ella sea, que combate su batalla en contra de la lujuria.

Es la tesis que, últimamente, la crítica italiana ha sostenido, por boca de uno de sus escritores más jóvenes y más apreciados.

*
* *

En el "*Piacere*" ha querido demostrar la vanidad de la lujuria, tratando vencer esa tirana, sobreponiéndose a su impulso irrefrenable; y sin embargo el argumento se le cambia entre las manos. La realidad ha querido vengarse de esa manera, del escritor ita-

liano, quien trataba olvidar que la lujuria está en la base de su misma sensibilidad, y que él se siente — podría decirse — transformado en el sexo, con los ojos, el paladar, el tacto: "un sexo — dice Flora — como órgano total y por lo tanto ambiguo como en el "andrógino". El alma d'annunziana es el epidermis, esa especie de cerebro difuso en la ságoma humana, para traducir cada sensación en el sexo". Y concluye: "el poeta confía poder cantar un argumento distinto, y se traiciona a sí mismo".

En el *"Innocente"*, la angustia se hace más apremiante, la duda más dolorosa: el autor se dá cuenta que la materia es rebelde a sus recursos artísticos y que el erotismo plasma, saturándolos con sus perfumes enervantes, todos los personajes de su obra y el mismo aire que ellos respiran y en el cual se mueven y actúan. D'Annunzio trata, ahora, eludir la lujuria, transformándola en una sensación entre cansada y enfermiza, fruto de una constatada impotencia en la cual el protagonista, no hallando ya quien pueda excitarlo al placer innatural, finge renunciar a él, para conformarse con desearlo con aguda nostalgia. Tullio Hermil es un libidinoso común que, no pudiendo resistir ya a la seducción que amana de la mujer que vive a su lado,—esa Giuliana que no tiene más alma, fuera de los sentidos— intenta proclamar una especie de renuncia que no convence a nadie, ni al mismo autor, que es el verdadero protagonista de la novela.

Este libro, cuyas trescientas cincuenta páginas repiten hasta el cansancio el conflicto erótico - sentimental de un hombre que no ama, sino desea, y trata dar trascendencia a los celos que lo atormentan, frente a la mujer que él abandonó y descuidó, sintiendo solamente el aguijón de la fantasía que forja imágenes de lujuria, cuyo protagonista habría sido aquella que es su esposa, que lleva su apellido y que goza del cariño de su madre.

Novela fantástica, hecha de situaciones imposibles y de análisis violentos, en donde predomina esa ansia de placer que el autor vanamente oculta bajo el ropaje de una renuncia, que no es y no



siente sincera.'' Ciertamente, piensa Tullio, en un momento de celos intensos — ciertamente Felipe Arborio había debido encontrarse con Giuliana en uno de aquellos períodos en los cuales la mujer, llamada espiritual, que ha sufrido una larga abstinencia, se siente conmovida por aspiraciones poéticas, deseos indefinidos, languideces vagas; los cuales no son sino larvas con que se disfrazan los bajos estímulos del apetito sexual... y el duo sentimental habría concluído con un acoplamiento, desgraciadamente fecundo...''

Y sobre estas suposiciones que recorren a lo largo de todo el relato, se plantea el nudo del conflicto, cuya víctima es el fruto de un amor adulterino, sin que progrese de un milímetro el problema psicológico que la novela prospecta y no resuelve.

Debido a estos defectos intrínsecos, o sea a la falla del tema fundamental d'annunziano — la lujuria —, débese la poca consistencia artística del libro, desde que la materia sensual que todo lo inviste, no consigue transformarse en expresión estética, liberándose de la pesada carga que comprime el espíritu.

Esto no se verifica con el *''Trionfo della Morte''*, último de la trilogía, en donde D'Annunzio pone el problema de la lujuria y lo resuelve, bien es cierto, contrariamente a la tesis que el autor tuvo en miras, pero consiguiendo un efecto estético de indiscutible valor artístico.

El placer, que se ha vuelto el íncubo del escritor, queda vencido con la Muerte, como solución extrema de ese combate eterno, verdadera voluptuosidad sádica, que se halla latente en el fondo del amor para la mujer; ese ''mortal odio de los sexos que es el fondo del amor y que, oculto o evidente, permanece en todos los afectos, desde la primera mirada hasta el extremo disgusto''.

Es un libro de dolor, escrito en el dolor; diríase que D'Annunzio ha sacado de lo más íntimo de su corazón ese Jorge Aurispa que se nos aparece tan diverso de aquel otro hermano suyo, aquel Andrés Sperelli, del *''Piacere''* que, frente a los celos reacciona ce-



rebralmente, adaptándose a las alternativas fatales de la vida. Aurispa, al contrario, decidido a impedir que su amante pueda mañana repetir con otros los mismos gestos de amor que habían exaltado su fantasía, la arrastra hacia la muerte! Esta novela es, en verdad, una sinfonía tétrica, pues su tema fundamental recorre bajo todos los tonos, hasta el desenlace final, entre llamaradas de furor y destellos de una trágica herencia...

"Il trionfo della morte" es la obra maestra de D'Annunzio; tanto considerada en la logicidad de su concepción, como en la elegante y majestuosa línea de su estilo. Aquí es propiamente donde el escritor, se rescata de la servidumbre de la sensualidad, dominándola y haciéndola instrumento dócil a su concepción superior. A veces la lujuria — para decirlo con las palabras de Flora, ya citado — "la lujuria vence al arte e impide la unidad de la novela, del drama, de la lírica; y entonces la palabra es una continuación de instintos no transfigurados en el Mito o en el Símbolo, sino bestialmente libidinosos, prolongación o aceleración de desahogos elementales o refinados. Pero a veces la poesía vence a la lujuria, cuando la sensualidad se contempla y canta ingenuamente a sí misma: entonces el poeta se halla verdaderamente más acá del bien y del mal, en el puro ritmo del deseo que se hace palabra y por ende, se transfigura".

*
* *

A la moral "burguesa" tal como, bien que mal, es posible deducirla, de la *"trilogía de la Rosa"*, pronto sucede el período de la que podríase llamar: la moral "heroica". Si antes D'Annunzio combate la lujuria en nombre de la moral, ahora se rebela a la moral, en nombre de la lujuria.

Esto dicen *"Le Vergini delle rocce"*, la *"Gloria"*, la *"Gioconda"* y todo el teatro posterior, empezando con *"La Cittá Morta"* y llegando hasta la *"Fedra"* y el *"Martirio di San Sebastiano"*. Aquí D'Annunzio plantea y resuelve — a su manera, se entiende —

el problema de la libertad del arte y aquella del artista. Esa atrevida batalla se extiende a todos los rincones de la vida, no respeta nada ni nadie; el incesto y el sacrilegio son prejuicios que el autor pisotea sin titubear, y como inconciente de la rebelión que provoca en el público. Quizá este período sea el que más define al arte d'annunziano y nos explique la peculiar resonancia de su obra literaria.

La cual es variada y matizada como ninguna otra. Va de las fantásticas y literarias exuberancias de *"Le Vergini delle rocce"*, hasta las demasías sacrílegas del *"Martirio"* y de la *"Nave"*.

El procesus de la ética y del arte d'annunziano es lógico; como el poeta no consigue dominar la lujuria a través de la muerte de Jorge Aurispa y de su concubina, él se arrodilla ante la esfinge terrible y la proclama bien inmortal. El placer asumirá, de ahora en adelante, una alta misión redentora: tendrá la fertilidad misma del Genio, y llegará a ser alabado como la moral suprema, como la razón última de la moral de los super-hombres, o de los héroes. Todos los protagonistas en este grupo de obras, son hombres aureolados con los destellos del heroísmo. Un heroísmo extraño, en verdad, que se basa en principios contra los cuales el sentido común y la común norma ética, abiertamente se rebelan...

¿Cuál es la tesis de *"Le Vergini?* Claudio Cantelmo, hombre nietzscheano, aspira a crear al héroe, el futuro rey de Roma, como fruto de un acoplamiento incestuoso e innatural, resultante de la posesión carnal de tres hermanas, cada una de las cuales resume, a los ojos del soñador, una virtud distinta. Violante, Anatolia y Massinilla, las tres princesas encerradas en el claustro del palacio señorial, encienden en los sentidos de Cantelmo un triple deseo lujurioso, con sabores de incesto. Massinilla, el tipo de la devoción humilde, la mujer extremadamente femenil, en cuya boca los labios llevan visible e invisible la palabra de la dulce renuncia y de la resignación amorosa: Amen. Anatolia, el ideal de la maternidad laboriosa e incansable, cuyo corazón bien podría hospedar los más altos sueños de am-



bición y de mando, aquella "que propaga y perpetúa las idealidades de una estirpe favorecida del Cielo". Y Violante, el misterio de la belleza revelada en la carne mortal, después de intervalos seculares, a través de la imperfección de innumerables generaciones; la ideal imagen de la gloria, que se abre paso por entre visiones de estragos y resplandores de incendios...

Obra nitzscheana, más que el *"Trionfo"*, posee a la par de la otra, esa musicalidad del período y esa belleza estilística que se encuentran siempre en las composiciones del escritor italiano. El asunto no resiste un momento al más rápido análisis, pero el tema lujurioso, que en otras obras queda peso muerto, aquí consigue elevarse y transformarse en ritmo de belleza, abandonando la vestimenta material que vanamente trata de recubrirla. Hay una ampulosidad inicial, hasta podría decirse que se respira, en él, la atmósfera pesada de los invernáculos llenos de flores monstruosas y tropicales: es que el libro, todo, más que una novela, es una larga composición lírica, en donde se revelan, de trecho en trecho, oasis de frescura y de perfume embriagador. "La inspiración hállase toda reunida en la canción que cada una de las tres hermanas canta a la mente del poeta. Es una inspiración musical. Pero la musicalidad de las tres figuras femeninas, saturadas de melancolía y dulzura, contrasta con la prosa y, diríamos, con la contaminación política..."

Un paso más y D'Annunzio nos da, en *"La Cittá morta"*, la sensación de lo trágico a través de la perturbación sensual de un moderno. Y la trayectoria de esta parábola está fijada en el teatro d'annunziano, que examinaremos en un capítulo aparte.

Pero no podemos pasar en silencio esta consideración, interesante para la interpretación ético - artística de la obra del abruzés: que *"Elettra"* es como el climaz de la sensualidad pura; que se trate de la Hélada o de los Mitos de Alción, el esquema cereblar que D'Annunzio concibiera se pierde y se esfuma ante el fantasma poético, quedando toda la *"Laus Vitac"*, apreciada en su conjunto

y abstracción hecha de sus numerosos lunares, como la poesía heroica en sentido no figurado.

Y toda la "*Laus*" está representando como el devocionario de un nuevo estetismo y de una novísima ética: la superación del cristianismo, que sería conciencia negadora de la Vida, para volver al mundo pagano, como puro placer, cuyo instinto de vida plena y entera, está representada por la multitud infinita de sus dioses. D'Annunzio participa para Odiseo en contra del Galileo, y para Venus en contra de la Virgen María...

Es para nosotros, una actitud sentimental que tiene su razón de ser en una peculiar concepción de la vida, formada a través de esquemas cerebrales, no en la brega diaria y al rudo contacto de sus asperezas. De ahí, que mal podríase atribuir a D'Annunzio una sinceridad de proselitismo nietzscheano, pues que toda su obra literaria vive y palpita como aislada de la realidad, concebida a manera de una lírica personal y continua, en donde los objetos más raros y las imágenes más hermosas desfilan, bañadas en una atmósfera de musicalidad, que es el tono dominante de toda la poesía y de la prosa del escritor de abruzos.

EL TEATRO DE LA LUJURIA

El viaje a Grecia y la saturación lírica que D'Annunzio sintiera, después de la lectura de algunas obras nietzscheanas, máxime del libro*"Origen de la tragedia"*, explica en gran parte la actitud del poeta, frente a una serie de obras dramáticas que, por su aparente contextura y por la descarnada simplificación de la trama, quieren esbozar una nueva edición del teatro clásico trágico.

Veremos en seguida, por qué digo "aparente contextura" y como la tentativa d'annunziana no tuvo más que el valor de una nueva y más eficaz representación lírica de su mundo poético.

*
* *

He aquí tres obras teatrales de gran renombre y de amplio respiro: *"La cittá morta"*, *"La figlia di Iorio"* y *"La Nave"*.

La primera, o sea, *"La cittá morta"* es, junto con el *"Sogno di un mattino di primavera"*, el fruto inmediato de la peregrinación artística a la tierra de la Hélada. Mientras la Duse interpretaba el *"Sogno"*, la Sarah Bernardth estrenaba "La ciudad muerta". Podría llamarse la primera veleidad dramática de D'Annunzio, pues que en ella predomina, sobre la acción teatral, la descripción más propia de una novela, que de un drama.

La esencia trágica del *"Sogno"* como de la *"Cittá morta"*, es naturalmente, la lujuria de las personas y de las cosas; dulce y esfumada en el primer trabajo, ardiente y turbia en el segundo acto de la *"Cittá morta"*.

En el*"Sogno"* y en el *"Tramonto di autunno"*, la sensualidad baja y bestial se descubre hasta triunfar en el colorido cuadro final, transformando en poesía aquello que en las otras producciones

teatrales, no había conseguido transformarse en cristal puro y brillante.

Isabel, la loca, teje las más hermosas guirnaldas para el sueño de amor que obsesiona su mente obscurecida, desde aquella trágica noche en que quedara enlazada al cuerpo de Guliano, herido, mientras la sangre inundaba el lecho, y el peso de la muerte aumentaba de minuto en minuto, hasta convertirse en una alucinación, mezcla de amor y de horror, de pasión y de espanto...

"Decile — grita la mujer desventurada — que esto era para mí casi una felicidad, que era una felicidad esa sofocación terrible en la sangre tibia, aún viva, aún palpitante, aún mezclada con su alma..."

Pantea, la meretriz cortesana, se levanta hasta transfigurarse en un símbolo, en la representación heroica de la lujuria; y la lucha de todos los jóvenes por aquella forma de belleza sensual que triunfaba impúdicamente sobre la cubierta del Bucintoro, y la escena final en que la pecadora desaparece entre las llamas que destruyen la barca, sobre las aguas soñolientas, ante la vista de la "dogaressa" azorada, será un motivo de arte que D'Annunzio volverá a tratar, para triunfo de otras mujeres fatales, Mila y Basiliola.

Pero, entre la pesadilla de los "*Sogni*" y la poesía tétrica de la "*Cittá morta*", la diferencia es grande. Aquí, la lujuria se complica monstruosamente con el incesto. En toda la tragedia d'annunziana se respira ese aire pesado que debió salir de las tumbas de los Atridas, envenenando el corazón de Leonardo, hasta permitirle el pensamiento infame. Tragedia fosca, en un cielo ceniciento, entre fulgores ininterrumpidos y un oprimente, desesperado deseo de liberación.

La acción dramática, empero, no progresa. Las personas no viven en la escena, si bien se mueven como autómatas que conversan o monologizan en forma larga y minuciosa. El contraste no se comunica al espectador, puesto que la fatalidad trágica no está com-



partida por el público, quien vive aislado de ese ambiente vicioso en el cual caminan y actúan los protagonistas. Es este el defecto capital de todo el teatro d'annunziano: defecto que el público entrevé, sin poder someterlo a un análisis prolijo, desde que la fascinación del estilo, elemento externo y perturbador, no le permite esa abstracción que sólo podría darle la exacta valoración de la obra dramática. Así, el horror de Leonardo, frente a la pasión innatural que surge en su espíritu, no es sinceramente sentido y naturalmente comunicado: es una reacción cerebral, que nos deja indiferentes. Cuando Leonardo grita: "Mi voluntad sacudía mi alma miserable, para libertarla del mal, con la violenta repulsión y con el terror invencible de aquel que sacude su veste, en la que está oculto el reptil", nosotros nos damos cuenta de que esa es una declamación vacía, sin resultado. Y tanto mayor se nos aparece la artificiosa defensa, puesto que ninguna otra solución halla el protagonista al conflicto, sino la muerte de la hermana, de esa inocente María que cruza los actos de la tragedia, como una blanca azucena, entre manos sucias y groseras.

*
* *

"*La figlia di Iorio*" y la "*Francesca da Rimini*" son dos tragedias de fondo histórico, en las cuales los instintos primordiales del hombre, se destacan con relieves inconfundibles.

En la primera, el fondo mítico y pastoril, hace resaltar aún más, si posible ,esa oleada de lujuria ardiente que aparece detenida o pulimentada en la segunda. Pero tanto Aligi cuanto Paolo, son dos sensuales que agudizan los celos de Lázaro y de "lo "sciancato", hasta llegar a la catástrofe que no resuelve el conflicto, sino lo complica.

Pero, si el conflicto moral no encuentra solución adecuada en las tablas, el autor ha conseguido sobreponerse a la materia ingrata, dominándola con su fantasía creadora ,realizando líricamente los incestos, de los cuales el poeta no se ha hecho ni partícipe, ni juez. Los

ha puesto objetivamente, reproduciéndolos, a manera de un descriptor desapasionado y sereno .

Es por esto, que una y otra tragedia, más la *"Figlia di Iorio"* que *"Francesca"*, han encontrado un público consecuente y benévolo. Mientras en la tragedia de los Malatesta, la acción dramática se desenvuelve con sus propios medios, basados en la mera representación de estados de alma contrastantes; en aquella, que es denominada la obra representativa de la civilidad pastoril de los Abruzos, marchan de consuno, la tragedia y la poesía. Hay una fusión de los dos elementos artísticos, como no nos es dable ver en ninguna otra producción del genial escritor italiano.

El éxito de la *"Figlia di Iorio"* confirma lo que sobre esa obra se ha dicho: el público tuvo la impresión de haber estado asistiendo a una representación sagrada. En verdad, en esta tragedia, las formas de la convivencia social, alterada por el uso y por la disgregación de los valores básicos de la familia, vuelven a cobrar altísimo significado ético. Los ritos del amor y del dolor, la sagrada ley que impera en el recinto de la familia y hace venerable al extranjero que se cobija en la piedra del fogón doméstico, al amparo de Lar que preside la formación del grupo familiar, y al conjuro del cual el hogar se transforma en una cosa puesta por encima de los odios y de los rencores: todo esto está en la *"Figlia di Iorio"*, representado con una sencillez de medios y una profundidad de emociones, que nos hacen recordar las imágenes del antiguo arte griego.

Hubo, en efecto, quien dijo de Mila di Codro, que es la imagen y la síntesis de *"Los Suplicantes"* de Esquilo.

Eurípides pone en boca de uno de sus protagonistas, en los *"Eráclidas"* esta sentencia: "es mejor sostener una guerra, que entregar los que te suplican, a sus perseguidores"; y el Coro de Esquilo reafirma este pensamiento: "es terrible la cólera de Júpiter, dios que protege a los suplicantes".

Es el horror sagrado que invade el alma frente a la profana-



ción del derecho de asilo, que perpetuaba el ideal de la bondad a través de los siglos, a manera de piedad y humana gentileza. Ese mismo horror nos sacude, cuando Mila dice a Aligi, que se le acerca para echarla de la casa:

''non mi toccare! peccato fai
contro la legge del focolare,
tu fai peccato grande mortale
della tua gente, dei vecchi tuoi''.

Tres fuerzas elementales combaten en esta tragedia d'annunziana: la Madre, que mantiene viva la tradición y habla el lenguaje de los siglos:

''.................. ti tocco la fronte
con questo pane di pura farina
intriso nella madia che ha cent'anni
da queste mani, che t'hanno tenuto''.

El padre, el que siente en sí la potestad absoluta del jefe de la familia, según las tradiciones seculares de la religión doméstica en Grecia y Roma; aquel que reunía en sus manos los tres derechos del Juez doméstico:

''io sono tuo padre; e di te
far posso, quel che m'aggrada.
.... e s'io pur ti voglia
passar sopra con l'erpice, il dosso
diromperti, bé, questo é ben fatto,
perché io son padre e tu figlio:
intendi? E a me é data su te
ogni potestá, fin dai tempi
dei tempi, sopra tutte le leggi''.

Y la Muchedumbre o sea el coro griego, ya no personaje secudario como en Esquilo o en Eurípides, sino figura principal y central en los dramas shakespearianos; actor de las mil cabezas y de los mil sentimientos, que palpita en la escena y llena de sí mismo cada espíritu de los espectadores:

''... tutto il popolo é giustiziere
del parricida, e l'ha nelle mani''.

Frente a esa lucha de pasiones primordiales, personificando

los sentimientos más altos del corazón humano; entre el hervor de esa batalla en la que hombres y pueblos se alternan con sus creencias, sus amores y sus odios, pasa una figura ardiente de mujer, con la cabeza envuelta en un velo y el alma abierta a todas las fortunas. Es la *"Figlia di Iorio"* que no tiene familia, que no tiene hogar, que no tiene defensa... Hija de mago, maga ella misma, representa el pecado en su aspecto más seductor; es la rosa del botín, en la lucha enconada que los hombres debieron sostener en las primeras noches de la vida social.

D'Annunzio — dice un finísimo crítico — "caza al vuelo esta perseguida, en el instante más turbio de su carrera, en el supremo momento de crisis de su vida, y la echa en medio de las más sagradas funciones de la tradición, en una casa en fiesta por los esponsales, en el corazón mismo de una familia alegre: con su grano y con sus hijos. Ella es la suplicante que pide amparo a las llamas del fogón ajeno, pero al mismo tiempo ella es la que lleva en su puño la ceniza apagadora de todos los fuegos; es la perseguida, que tiene los pies sangrientos por las espinas de los odios de los demás, pero es al mismo tiempo el vicio que aguza las puntas de las espinas bajo los pies, y los furores de los deseos, en la carne de los demás. ¿Cómo reaccionará la familia, frente a esa condenada? ¿Cómo la sociedad, frente a esa indigna? He aquí la situación dramática, y he aquí la tragedia..."

Y es, en verdad, una situación como pocas, por su sencillez, por su intensidad emotiva, y por su íntima y suave poesía. D'Annunzio consiguió aquí, libertarse totalmente de la obsesión erótica, que parece dominar su vida, y ha sabido darnos una representación de la lujuria, que es toda belleza porque es toda poesía.

No hay ya, en la *"Figlia di Iorio"*, rastro de la complacencia sensual que afea, por ejemplo el *"Martirio"* o *"La nave"*; y la misma relación incestuosa de Mila con el pastor Aligi, allá en la montaña grande, parece transformarse en alas de un lirismo que es-

piritualiza las pasiones y pone nimbos multicolores alrededor de la cabeza de la mujer pecadora, que renace al conjuro de un amor purificado.

¿Recordáis? Mila quiere irse, quiere abandonar a Aligi, pues teme los celos de Lázaro, y la cólera celeste; ella debe partir... ¿pero a dónde? Ella misma no sabe...

"Andró dove si va per tutte strade..."

sola, expiando el mal ocasionado a la familia que la hospedó:

"convien ch'io vada dall'opposta parte
coi miei pié lesti e senza la speranza..."

Es así cómo, gracias al ímpetu lírico que toda la domina, la "Figlia di Iorio" se redime de la culpa, de tal modo que cuando ella entra a la hoguera expiando el pecado de amor, puede merecer el beso de Ornella, de la inocente y piadosa niña que, sola, tuvo el primer día, una palabra para la mujer envilecida y codiciada:

"io ti bacio i tuoi piedi che vanno..."

grita Ornella, al final de la tragedia. Y Mila va, hacia la muerte, serena como el día que se encaminó a la montaña, para ocultar allí la pureza de su puro amor.

*
* *

Frente a Mila, Basiliola; frente a la culpa purificada por el sacrificio, la lujuria que se complace de su veneno y pretende triunfar sobre el horror de la carne.

"La nave", si bien marca el punto más alto en los sucesos teatrales de D'Annunzio, no puede resistir a la comparación de la *"Figlia di Iorio"*. Toda la obra es una forzada demostración de una tesis indemostrable: la lujuria incestuosa de Marcos Grático, culmina en el fratricidio, para que nazca ese ardor, mixto de expiación y de fanatismo religioso, que es reputado necesario para ten-

tar las vías de los mares y hallar nuevas glorias para la ciudad de las lagunas.

Dos tragedias en una: la tragedia de los orígenes y la tragedia de la decadencia; entre el astillero y la Basílica, entre la fuerza trabajadora y la fé ardiente, está la sensualidad, personificada en Basiliola, la meretriz astuta que conoce su hermosura y quiere explotar su situación momentánea. Una de las tragedias sobra, evidentemente. No se alcanza a ver por cuál motivo D'Annunzio haya querido mezclar los dos temas, a menos que no reconozcamos que ese pensamiento es la clave misma del defecto de toda la obra.

La gloria de Venecia nada tiene que recibir de la pasión que devasta el corazón de los dos hermanos, el Tribuno Marcos y el Obispo Sergio. La solución del conflicto entre estos dos, deja insoluble el problema de los orígenes de la ciudad adriática, puesto que la figura de Basiliola no consigue alterar el curso de los acontecimientos, o impedir el viaje, que vemos preparado ya en la primera escena del Prólogo. De modo que la unión híbrida de esas dos tragedias, no consigue sino amenguar en parte el alto rango que la expedición debía tener, para gloria de Venecia, y no transformar a la Nave del triunfo, en la nave del castigo... Y Marcos Grático, el protagonista de la acción, no está tallado en el roble de los héroes: es más bien un italiano de la centuria más abyecta en que haya vivido la gloriosa península: no tiene ninguna de esas cualidades que revelan al hombre superior o fatal. Es un libidinoso, un medio abúlico, un decadente, un bizantino de la tercera Italia. Su brutalidad es sólo aparente, no real: es un esclavo del placer; el eterno indeciso entre la voz del deber que le llama, y la blanda caricia de la hembra que consigue vencerlo con la seducción de su carne.

* * *

He llamado teatro de la lujuria a las obras dramáticas de

D'Annunzio; nunca como en *"La Nave"* esa tesis ha sido de más fácil demostración.

Aquí, la lujuria y el sacrilegio, el incesto y la llaga libidinosa juegan un juego continuo, con complicaciones sádicas y masoquistas que obscurecen por momentos la línea de la acción dramática.

Desde el prólogo, en donde resalta la mezcla de cosas sagradas y profanas, llega hasta el espectáculo de la *"Fossa Fuia"*, en donde Gauro se nos aparece como la crueldad libidinosa exagerada hasta el extremo, hasta el extremo de suplicar la muerte, como holocausto supremo a la fatal hembra que lo tiene hechizado. Y a través de todos los episodios, ese contagio entre libidinoso y profanador, se renueva con escenas de un decadentismo oriental, para triunfar en la seducción del Tribuno, que debería ser, en la mente de D'Annunzio, el héroe de la ciudad nuevamente edificada y bautizada!...

No; en *"La Nave"*, como en el *"Martirio"*, el poeta no ha conseguido sobreponerse a sus instintos: la lujuria vence al Arte e impide la unidad del drama, como impidió la unidad de la novela y la unidad de la lírica.

En esos momentos el Arte no recubre con su manto las desnudeces de la materia que D'Annunzio trata, y no sentimos alrededor de nuestras cabezas el aletazo revelador que acompaña las manifestaciones del Genio.

CONCLUSION

Al llegar al final de estos apuntes espero, amigo lector, que me dispenses de ese académico resumen en el cual suele el público hallar, a manera de compendio, condensado en una formulita, todo cuanto se ha dicho y escrito en el cuerpo del libro. Por mi parte, creo que mis impresiones personales no autorizan ninguna conclusión sobre el mérito y la obra de los tres escritores italianos, que emprendí a estudiar: sería dar, a estos modestos apuntes, un significado que no tienen, y una importancia que no ambicionan...

Diré solamente que, algo personal debe de haber quedado en las anteriores páginas: y ese algo lleva el sello de quien las redactó, aun cuando el pensamiento que las informa, responda a sugestiones variadas y que flotan en el ambiente cultural moderno.

Por lo que a Carducci y a Páscoli se refiere, no he hecho más que bajar la mirada hasta lo más hondo de mi corazón, para hallar la idea que he fijado en el papel. Mi amor para Carducci y mi simpatía para con Páscoli, justifican toda exageración, en el concepto o en la forma.

Pero, con D'Annunzio es otra cosa: siento demasiado vivamente la fascinación que su estilo ejerce sobre mi espíritu, y esa conciencia me vuelve más receloso y más tímido: tengo miedo de aparecer, más que un apreciador y expositor objetivo, un propagandista o un fanático declamador de sus obras.

Tengo, sin embargo, en mi poder, un título que justifica mi actitud: el conocimiento completo de la obra d'annunziana que abarca íntegra la parte más activa de mi vida espiritual. Hace tiempo que estudio a D'Annunzio. En 1909, al año de haber concluído mis

cursos universitarios, yo concebí un ensayo sobre el teatro del literato italiano. Y tan adelante había llevado yo la preparación de aquella obra, que aún conservo en mi poder, como recuerdo cariñoso de ese febril período de mi vida, una conceptuosa carta que me dirigiera el renombrado crítico literario Domenico Oliva, al cual había expuesto el plan de la obra ,solicitando su opinión al respecto.

Oliva me decía: "Desgraciadamente mi respuesta es tardía y no es completa. Vd. me ha formulado una pregunta, a la que no podría contestar brevemente, y no me es permitido hacerlo como yo quisiera. En torno al teatro de D'Annunzio he expresado muchas veces mi modesta opinión; diré mejor: mis impresiones. No creo que D'Annunzio tenga una noción clara del teatro en general, del trágico en especial modo: sus obras teatrales son más líricas que dramáticas; prevalece en ellas, el elemento directivo y el oratorio..."

Es esta la idea que he tratado fijar en las páginas que anteceden: la característica del arte d'annunziano es esencialmente lírica: los pasajes y las obras teatrales que más han agradado al público y a la crítica, son aquellas en las cuales el poeta se abandona a la vena de su lirismo, tan variado y tan ricamente colorido.

Todo el mundo artístico de D'Annunzio es lírico y musical; los protagonistas de sus dramas no son personas de la crónica pasional, sino estrofas de una larga oda sinfónica. La trama de la fábula teatral es tan leve, que se esfuma al primer toque. Es por eso que gran parte de los profanos quedan desconcertados, frente a las creaciones del abruzés: les piden a los personajes el pasaporte demostrativo, y los años y la profesión que ejercen y la lengua que hablan...

No, no hablan: cantan.

A los coleccionistas "enragés", que siempre andan en busca de una fórmula rara y cómoda para representarse la totalidad de la obra de un poeta; a esos pobres de espíritu, que no saben beber con



plena boca en la vertiente de la Vida, sino que esperan en todo momento el vaso cincelado, podríamos decirles, por amor a la expresión sintética, que el carácter de la obra d'annunziana es, como lo dijo Vincenzo Morello en 1910: el estetismo en el amor.

A diferencia de todos los demás investigadores del corazón humano, quienes han sabido ir hondo en la búsqueda difícil, D'Annunzio ha mantenido siempre una corriente estética, tratando transformar toda pasión humana — pecado o delito — en una obra de elevada belleza.

"Un buon libro! Tutto é quí. Il resto non vale", dijo Gabriele D'Annunzio una vez a su amigo Rastignac, abriéndole el alma, en un instante de abandono.

Toda su estética está condensada en esas palabras sencillas: "Un buen libro! Nada más..." Lo demás es superfluo, puesto que el Arte lo suple y lo justifica todo.

INDICE

DEL MISMO AUTOR

FIAMME. — *Novelle.* — Roma 1906.

A GUGLIELMO MARCONI. — Roma 1906.

I LIMITI DELLA RETROATTIVITÁ. — Roma 1908.

SETTIMANA DI PASSIONE. — Córdoba 1919.

ALESSANDRO MANZONI. — Córdoba 1923 .

IL DOLCE IDIOMA. — *Manual teórico-práctico para el estudio del idioma italiano.* — Roma 1924.

CANAL LIBRE ENTRE MARES LIBRES. — *Premiado en el Concurso Wilmart.* — Buenos Aires 1913.

LOS MENORES DELINCUENTES ANTE LA LEY. — *Ensayo de ortopedia moral.* — Córdoba 1914.

FEDERICO NIETZSCHE. — *Un poeta de la rebelión.* — Córdoba 1915.

EL DERECHO PROCESAL ROMANO Y LA PROTECCION JURIDICA DE LA PROPIEDAD. — Córdoba 1919.

LA PSICOPATOLOGIA DE ALGUNOS PERSONAJES D'ANNUNZIANOS. — Córdoba 1921.

¿REFORMISMO O COMUNISMO? — *Consideraciones sobre el problema social contemporáneo.* — Córdoba 1921.



LA RESPONSABILIDAD DE LOS ARMADORES Y CLAUSULAS QUE LA LIMITAN. — Córdoba 1924.

CUESTIONES DE DERECHO MARITIMO. — *Aportes para el futuro "Código del trabajo de la gente de mar".* — Córdoba 1925.


TALLERES GRAFICOS
UNIVERSIDAD NACIONAL
CORDOBA






Digitized by Google